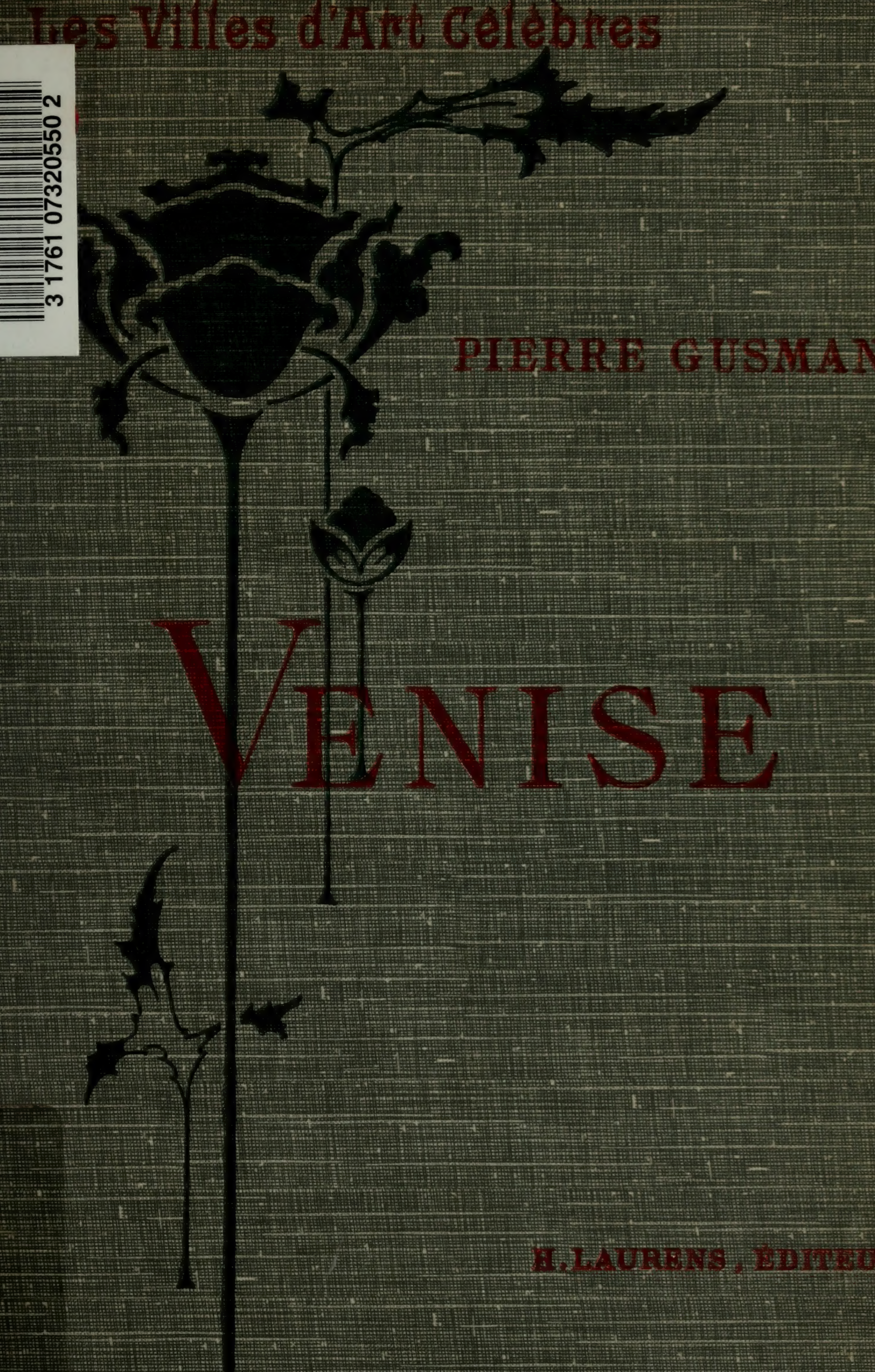


Les Villes d'Art Célèbres
3 1761 07320550 2
PIERRE GUSMAN
VENISE
H. LAURENS, ÉDITEU

LES VILLES D'ART CÉLÈBRES

VENISE

MÊME COLLECTION

Bruges et Ypres, par Henri HYMANS, 116 gravures.

Le Caire, par Gaston MIGEON, 125 gravures.

Constantinople, par H. BARTH, 103 grav.

Cordoue et Grenade, par Ch. E. SCHMIDT. 97 gravures

Florence, par Émile GEBHART, de l'Académie française, 176 gravures.

Gand et Tournai, par Henri HYMANS, 120 gravures.

Milan, par Pierre GAUTHIEZ, 109 gravures.

Moscou, par Louis LEGER, de l'Institut, 86 gravures.

Nancy, par André HALLAYS, 118 gravures.

Nîmes, Arles, Orange, par Roger PEYRE, 85 gravures.

Nuremberg, par P.-J. RÉE, 106 gravures.

Padoue et Verone, par Roger PEYRE, 128 gravures.

Paris, par Georges RIAT, 144 gravures.

Pompéi (Histoire — Vie privée), par Henry THÉDENAT, de l'Institut, 123 gravures.

Pompéi (Vie publique), par Henry THÉDENAT, de l'Institut, 77 gravures.

Ravenne, par Charles DIEHL, 130 gravures.

Rome (L'Antiquité), par Émile BERTAUX, 135 gravures.

Rome (Des catacombes à Jules II), par Émile BERTAUX, 110 gravures.

Rome (De Jules II à nos jours), par Émile BERTAUX, 100 gravures.

Rouen, par Camille ENLART, 108 gravures.

Séville, par Ch.-Eug. SCHMIDT, 111 gravures.

Strasbourg, par H. WELSCHINGER, 117 gravures.

Tours et les Châteaux de Touraine, par Paul VITRY, 107 gravures.

Venise, par Pierre GUSMAN, 130 gravures.

Versailles, par André PÉRATÉ, 149 grav.

EN PRÉPARATION :

Dijon et Beaune, par A. KLEINCLAUSZ.

Sienne, par André PÉRATÉ.

Toulouse et Carcassonne, par H. GRAILLOT.

Bourges et Nevers, par Gaston COUGNY.

Palerme et Syracuse, par Charles DIEHL.

Prague, par Louis LEGER.

Les Villes d'Art célèbres

VENISE

PAR

PIERRE GUSMAN

CHARGÉ D'UNE MISSION EN ITALIE
PAR LE MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE
ET DES BEAUX-ARTS

Ouvrage illustré de 130 gravures

PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD, H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

1907



Gentile Bellini (1496). La Procession des Reliques sur la Piazza (Académie).

AVANT-PROPOS

Le volume que nous publions n'est pas un ouvrage d'érudition et ne peut être un guide de Venise.

Nous avons essayé de réunir les impressions multiples qui captivent l'artiste et l'amoureux du beau au contact de la féerique cité, en suivant chronologiquement l'évolution de l'art vénitien, interprète fidèle et hardi des mœurs de la glorieuse République.

Venise, ville pétrie d'orgueil et de volupté, est un immense musée : l'art embellit tout de purs chefs-d'œuvre. Dans l'atmosphère ambiante d'une telle richesse, l'esprit se laisse envahir graduellement au charme exquis et inexprimable d'un passé qu'il croit revivre dans le plus beau des décors.

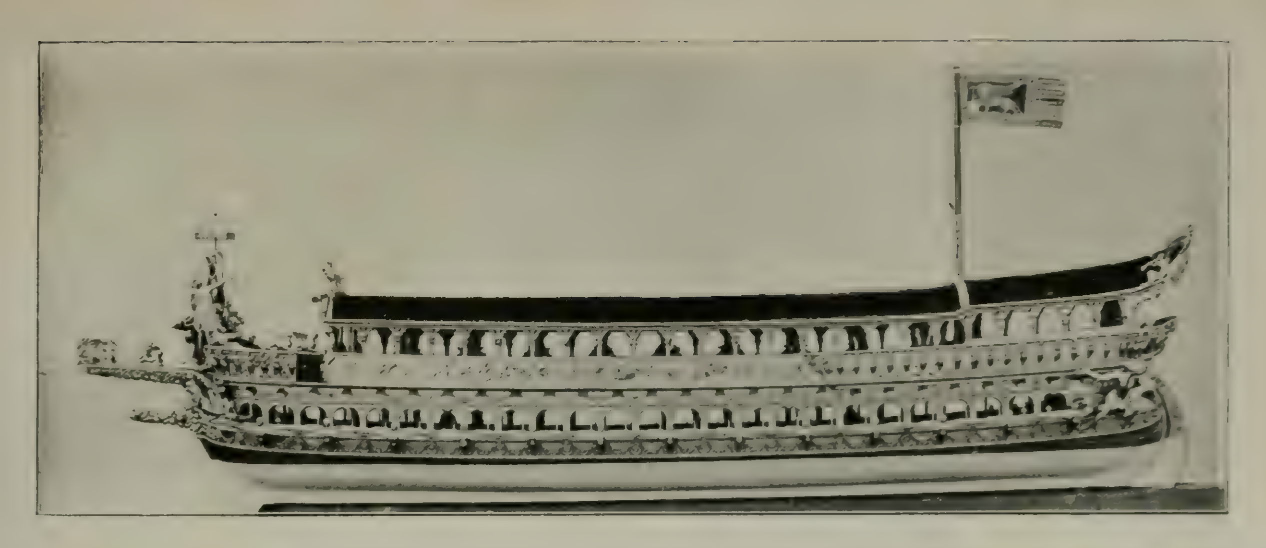
Nombreuses sont les lacunes et les omissions obligées que l'on trouvera dans cet ouvrage; du moins offrira-t-il l'essentiel.

L'art, surtout, trouvera ici son explication naturelle, et nous l'étudie-

rons dans sa marche ascendante et mouvementée. L'auteur a cherché aussi à mettre en valeur le côté philosophique de l'art à Venise, qui, tour à tour élégant, aimable et pompeux, illustra les fastes vénitiens avec une magistrale ampleur.



Alvise Vivarini. Madone (Sacristie du Redentore).



Le Vaisseau Bucentaure (D'après le modèle de l'Arsenal).

CHAPITRE PREMIER

ORIGINE DE VENISE
ET
SON DÉVELOPPEMENT ARTISTIQUE

Les Romains, ayant fondé sur le littoral de l'Adriatique les villes d'Aquilée et d'Altinum, en 181 avant Jésus-Christ, furent bien accueillis des populations originaires de l'Illyrie. Dans les ports voisins d'Adria et de Spina, le commerce se développa rapidement, l'industrie et l'agriculture furent très prospères, et Padoue, le foyer principal, devint la ville la plus riche d'Italie.

Lors de l'invasion des Huns, Attila ravagea ces contrées, et les cités romaines furent détruites. Ses habitants, dispersés, s'enfuirent dans les terres et les marais de la lagune qui ressemblent à ceux des Pays-Bas.

Les Vénètes luttèrent contre les éléments et disputèrent la place à la mer. Cette activité développa chez eux l'esprit d'initiative et de conservation. L'amour de l'indépendance, caractéristique de l'esprit vénitien, décida les fugitifs à s'installer dans les îlots difficilement accessibles et garantis par cela même des ingérences du dehors. Il fallut alors étayer les terres par des pilotis d'aune, à l'imitation de la ville voisine Ravenne qui, à cette époque, s'élevait dans les marais de la même zone, où déjà Chioggia, Torcello et Malamocco se développaient.

Au ve siècle, Théodoric, installé à Ravenne, envoya un délégué aux

Vénètes leur demander de fournir le sel, car, dit l'ambassadeur, « nous pourrons vivre sans or, mais non sans sel ». La fourniture du sel fut dans la suite, imposée par les Vénitiens à divers pays, et il y eut, à Venise, une charge spéciale : le provéditeur au sel.

Le premier doge connu fut Paulucio Anafesto qui mourut en 716, et Rivo-Alto (Rialto), l'île la plus forte, devint le siège du gouvernement. Dès 819, le doge résida à l'endroit où existe actuellement le palais ducal.

La hardiesse des Vénitiens en fit d'avisés navigateurs et la situation fermée de l'Adriatique leur indiqua le débouché naturel de l'Orient.

Suivant la même influence que Ravenne, la nouvelle cité s'inspira de sa puissante voisine où se parlait le grec et à qui elle prit les premiers éléments de son architecture. Après la chute de l'empire des Goths, elle dut hériter d'une partie des artistes qui émigrèrent de Ravenne à Venise.

Dans les ténèbres du moyen âge, où le monde sembla reculer, bien avant d'autres régions italiennes, elle put, par son commerce avec l'Orient, s'assimiler les goûts de la Grèce byzantine, et devint la ville la plus grecque de l'Occident. Souvent même, elle se réclama de son titre, illusoire, il est vrai, de vassale de Byzance.

Bien avant le xe siècle, les progrès accomplis furent considérables : dans le groupe d'îlots, de la lagune s'élevèrent soixante-douze églises dont celle de Torcello est la plus ancienne. Venise forma donc une agglomération de soixante-douze paroisses et devint la ville la plus opulente. Chaque îlot eut à l'origine un tribun particulier et un directeur ecclésiastique, mais la tyrannie de ces petits potentats décida la population à choisir des représentants chargés d'élire leur chef qui fut duc ou doge. Ce doge, cependant, n'eut aucun pouvoir effectif, et quand le gouvernement fut aristocratique, il devint même le prisonnier du conseil des Dix. Malgré tout, le doge incarna l'orgueil de la *Cité Sérénissime*; il devait faire exécuter les arrêts : ni l'âge, ni les titres ne sauvaient du châtiment celui qui osait porter atteinte à l'intégrité des lois. Le bien seul de la République était l'unique objet : mœurs politiques rappelant les temps héroïques de la République romaine. Tous les moyens étaient jugés acceptables : la délation, la trahison, furent admises, témoin cette tête de lion placée au palais ducal et où les dénonciations anonymes étaient déposées. Le lion ailé de saint Marc devint l'emblème de la République depuis 828, époque où les reliques de l'Évangéliste furent transportées d'Alexandrie à Venise. Le lion ailé décora alors les étendards de la République et les monnaies furent frappées à son effigie. Celui qui

offensait la ville, outrageait l'apôtre. Dans un même sentiment, le patriotisme et la religion furent ainsi unis, mais le patriotisme vénitien s'éleva plus haut que sa piété.

Dès le xe siècle, il y eut à Venise des fêtes patriotiques : la plus curieuse et la plus symbolique était la cérémonie des *Epousailles de la*



Le Canale Grande et le Pont du Rialto.

Mer. C'est le doge Pietro Orsolo II qui, sur le vaisseau *Bucentaure*, jeta le premier l'anneau d'or dans les flots, présidant ainsi au mariage de Venise et de l'Adriatique. A cette époque, les côtes de la Dalmatie étaient sous la domination des Vénitiens, et au XIIe siècle l'Adriatique fut leur domaine. Dans les premières années de ce siècle, le doge Enrico Dandolo apparaît comme l'une des figures les plus expressives du croyant sincère et de l'homme clairvoyant et pratique.

La véritable oligarchie vénitienne ne remonte guère avant 1297, sous le doge Pietro Gradenigo ; il fut admis alors que seuls les citoyens qui avaient eu un père ou un aïeul dans le Grand Conseil pourraient faire partie du gouvernement. C'était l'exclusion du peuple. Cette loi souleva des mécontents, mais les conjurations furent réprimées impitoyablement.

Venise, par sa politique égoïste, se fit peu aimer de ses voisins et l'autorité honoraire réservée au doge paralysa bien des efforts. Ce fut sous Francesco Foscari, au XVe siècle, que l'essor de Venise s'arrêta, malgré la haute valeur de ce doge. Le commerce avec l'Orient maintint encore longtemps la suprématie des Vénitiens et leur procura d'immenses avantages : ils y fondèrent des comptoirs et se familiarisèrent ainsi les premiers avec la littérature grecque. Quand Constantinople fut saccagée, les hommes de science émigrèrent à Venise où ils se trouvèrent moins dépaysés. C'est ainsi que les manuscrits des œuvres antiques telles que celles de Pindare, Xénophon, Strabon, Diodore de Sicile, Dion, Properce et Lucien, furent appréciés des Vénitiens; notons même que la première bible en langue italienne fut publiée à Venise.

Padoue, qui s'était relevée de ses ruines, s'enflamma du même zèle et dès le XIIe siècle eut une université; tombée au pouvoir des Vénitiens, cette ville garda ses privilèges et les belles-lettres continuèrent à y être protégées.

Venise devint en outre le centre commercial des pays civilisés, ses nombreuses galères sillonnèrent les mers, sa flotte servit aux Français pour les croisades, en même temps qu'elle faisait des échanges avec l'Inde par l'intermédiaire des Tartares de Samarkande; son commerce s'étendit en Afrique et au nord jusqu'à la Baltique. Un tel mouvement maritime attira dans la ville une foule d'étrangers; la République facilita leur séjour en établissant pour eux des *fondacs*. Le premier fut celui des Allemands : *le fondaco dei Tedeschi*, situé près du Rialto. A côté de la Madona dell'Orto, il y eut le *Campo dei Mori;* puis au XVIIe siècle, le *fondaco dei Turchi* s'installe dans un palais du Xe siècle, actuellement le musée civique Correr.

Au milieu d'une affluence d'éléments si divers, Venise ne put ressembler à d'autres centres et fit preuve du plus grand éclectisme, en accueillant schismatiques et mahométans elle soigna sa clientèle.

Possesseurs de grosses fortunes, les patriciens et les riches commerçants étalèrent un luxe inouï et s'ingénièrent à rendre Venise la plus brillante ville du monde. Des palais du marbre le plus rare s'élevèrent sur les eaux, les façades découpées à jour s'enrichirent d'arabesques et de dorures, les coupoles et les campaniles s'enhardirent dans le ciel et une ville nouvelle s'éleva, gracieuse, mirant avec coquetterie sa parure chatoyante dans le bleu de la lagune.

Pour assurer sa sécurité et éloigner de jaloux voisins, Venise eut une armée de terre ferme, fut en guerre contre Gênes : ses armées prirent

Vicence, Vérone, Padoue, Rovigo. Patras et Lépante virent la domination vénitienne ainsi que l'île de Chypre.

Au XV[e] siècle Venise atteignit l'apogée de sa puissance : elle abritait 200 000 habitants, possédait 3 300 vaisseaux et 35 000 marins : plus 45 galères montées par 11 000 hommes surveillaient les mers pour assurer les transactions.



Le Lion de saint Marc (Érigé à la Piazzetta).

Cependant, la prise de Constantinople par les Turcs, en 1453, porta un grave préjudice à la puissance vénitienne en Orient ; le déclin s'accentua lorsque les Portugais trouvèrent une nouvelle route pour l'Inde. Enfin la République ne put se relever des suites de la ligue de Cambrai en 1508, où le roi de France, l'empereur d'Allemagne et le Pape s'unirent contre Venise. La flotte vénitienne prit bien encore une part glorieuse à la bataille de Lépante en 1571, mais les Turcs gardèrent dans la suite tous les avantages. Malgré ses victoires en Grèce en 1684 et les brillantes batailles navales contre les Turcs en 1696 et 1698, Venise finit par perdre la Morée. A partir de 1715, la République ne put que rester neutre dans les conflits et ne conserva que ses possessions du nord de l'Italie. Il faut aussi rappeler que la population vénitienne fut deux fois décimée par la

peste, en 1579 et en 1630. Ce fut enfin Bonaparte qui, rompant les Conférences, s'empara de Venise en 1797; elle était prise pour la première fois.

Malgré ses revers, la superbe cité vécut quatre siècles de gloire, sa grandeur fut exaltée et les artistes la consacrèrent.

Aux peintres des madones et des saints qui honorèrent le moyen âge, succédèrent des artistes qui, tout en conservant les qualités maîtresses des premiers Vénitiens, s'éprirent de vie et de mouvement. Des compositions héroïques couvrirent les murailles et brillamment les splendeurs guerrières furent illustrées, marquant les diverses phases de l'histoire vénitienne.

En visitant surtout le palais des Doges, musée historique de la République, on est saisi d'étonnement autant qu'écrasé d'un si pesant passé. Toutefois la trop grande rudesse du sentiment de la Force fut en partie atténuée. La Femme triomphe à Venise, car Venise est femme en sa personnification; elle trône sévère mais non sans grâce, et voit, dans les apothéoses, le monde lui offrir des hommages. Les grands maîtres vénitiens doivent à la femme de nombreux chefs-d'œuvre, où fière, opulente et rêveuse, elle captive toujours. Les riches carnations et les chaudes chevelures supportent la promiscuité des colorations intenses, et dans leurs atours mythologiques, les belles Vénitiennes habitent l'Olympe, la Terre et les Mers. La décoration, voguant dans une somptueuse fantaisie, prit les plus grandes libertés; il fallut faire brillant, magistral et pompeux pour satisfaire un patriotisme ardent. La peinture religieuse, dès lors, perdit son caractère si tendre et ému, et bientôt la Madone ne devint plus guère qu'une jolie femme portant un jeune enfant. Pendant le XVIe siècle, le paganisme de la Renaissance s'infiltra avec les belles-lettres, s'épanouit impudique, et les coquettes duchesses ne craignirent pas de livrer leur beauté au pinceau des artistes. La vie à cette époque fut ardente, voluptueuse, et se para de toutes les grâces, devint épicurienne; les esprits s'affranchirent et l'art eut une éclosion nouvelle. C'est la plus belle renommée de Venise d'avoir engendré une lignée de si puissants artistes qui souvent égalisèrent les plus célèbres d'Italie. L'impulsion donnée se soutint encore jusqu'à la moitié du XVIIe siècle; puis comme lassé de tant d'efforts, le génie vénitien sembla s'engourdir.

Nous arrivons à ce XVIIIe siècle élégant et frivole. On vivra des souvenirs, on rêvera de sentimentalisme et de philosophie, la poudre des perruques masquera la réalité et le génie s'éteindra comme en un sommeil. Il y eut cependant un moment de réveil. Ce fut comme un songe : le charmeur Tiepolo, n'ayant plus à chanter les fastes passés, imagina de

fantastiques visions, de lumineuses féeries. Tout se passa dans un monde aimable et insouciant, on décora simplement pour amuser, non pour fixer un fait ou une idée. Les sujets religieux, teintés de septicisme, restent sans expression et la Vierge et les saints se donnent en spectacle à l'Olympe nouveau.

Avec les Primitifs, le cœur semblait sincère; pendant la Renaissance l'esprit se délectait jusqu'à la sensualité; le XVIIIe siècle à Venise ne sut



La Piazzetta (Monnaie, Bibliothèque, Campanile, Palais des Doges), vue de la Giudecca.

plaire qu'à d'aimables blasés, si bien que l'art du trompe-l'œil devint en peinture une exigence de la dernière époque.

Des moyens aussi puérils n'en font que mieux ressortir les belles époques antérieures où l'art correspondait à un besoin impérieux, sacré ou profane. Retrouverons-nous jamais l'élégance et la distinction d'un Bellini ou d'un Carpaccio, ainsi que l'enthousiasme et la puissance d'un Titien, d'un Tintoret, d'un Palma, d'un Véronèse ? Le grand art ne peut exister qu'en rapport direct avec les grands courants de l'humanité : il lui faut une impulsion, et le génie naît à son heure.

Rendons cependant justice à Venise, tandis que les autres foyers d'art pâlissaient, elle brilla encore d'un lustre très vif et soutint sa renommée en restant elle-même. Elle fut maîtresse dans sa décadence et son brillant déclin fut encore une victoire : elle fut la dernière à se rendre.

Si la peinture est l'art le plus propre à retracer l'histoire et à captiver les sens, les autres arts se montrèrent à la hauteur de leur mission.

A l'origine, la plupart des maisons étaient construites en bois, et jusqu'au XVe siècle on mentionne des maisons en bois recouvertes de roseaux. Au XIVe siècle, l'art arabe s'unit à l'art italo-gothique et a laissé des œuvres d'une grande délicatesse. Puis au XVe siècle les maisons s'enrichirent de dorures et de peintures dans toute leur hauteur, rendant ainsi Venise « la ville la plus triomphante qu'on ait jamais vue », selon la parole de l'ambassadeur de Charles VIII. Les architectes unis aux sculpteurs façonnèrent Venise, la parèrent avec amour et lui donnèrent une âme, car les palais et les monuments vénitiens parlent d'eux-mêmes ; ils disent en un merveilleux langage toute la délicatesse et l'opulence de la glorieuse cité que le temps a épargnée. Le patriotisme et l'orgueil des Vénitiens trouvèrent chez des artistes, tels que les Lombardi, les Leopardi, les Sansovino, les Palladio et les Longhena, des interprètes de génie, auteurs de majestueuses églises et de somptueux tombeaux.

Depuis le XIe siècle, Venise garde des souvenirs ; le plus brillant spécimen est à Saint-Marc où sont conservées les mosaïques du XIIe siècle, inspirées certainement de Ravenne déchue de sa splendeur.

La verrerie que fabriquait l'Orient acquiert aux mains des Vénitiens une perfection remarquable. Ce sont encore de nos jours la mosaïque et la verrerie, quoique dégénérées, qui ont survécu avec la dentelle.

Dans le domaine typographique et littéraire, les plus beaux missels et les plus anciens livres ornés de gravures sortent des presses vénitiennes, de même les plus riches reliures.

La puissance créatrice de Venise triomphe dans toutes les branches de l'art et de l'industrie : la vie y fut complète, intense, et l'idée libre tolérée plus que partout ailleurs.



Canale Grande. Palais Corner della Cà Grande.

CHAPITRE II

LA VILLE

Autrefois, avant les chemins de fer, tout autre devait être l'impression d'une arrivée à Venise, quand on y débarquait par eau, en venant de Mestre, après avoir traversé la lagune morte; ou bien, en arrivant de l'île de la Chioggia, par la mer et la lagune vive.

Quelle surprise mêlée d'admiration étreignait le voyageur qui, en gondole, perdu dans l'immensité bleue de la lagune, soupçonnait au loin les quelques pointes légères de l'horizon vénitien. Venise invisible était là, enveloppée de brumes et panachée des chaudes fumées des verreries de Murano. Insensiblement, sa forme se précisait, et épanouie telle une plante aquatique, fleur de pourpre et d'or, fleur de chair aux lumineux pétales, vibrante, majestueuse et féerique, elle s'offrait, pleine de séduction. Le mirage des eaux semble toujours la rendre immatérielle et comme élevée dans l'espace; elle présente ainsi son véritable aspect de *Reine des mers*, titre qui fit son orgueil, et vogue altière, déployant dans les airs le ramage victorieux de ses étendards, de ses clochers, et de ses dômes.

Au moindre aperçu des canaux, les palais rouges et roses éveillent les plus doux souvenirs comme les plus terribles histoires, rappelant les passions ardentes et les amours tragiques. O Venise! berceau voluptueux de l'art et muse sensuelle des poètes, nul ne saura toutes les joies et toutes les douleurs que la lagune muette garde en tes eaux! L'énigme a son attrait, et la mystérieuse cité, en sa séduisante parure, recèle les contrastes les plus étranges. Troublante comme l'onde et perfide aussi, elle se présente comme un décevant problème. On craint de céder à son charme secret, mais la beauté qui se découvre captive l'âme et les sens comme en un beau rêve.

Aucune autre ville ne laisse l'imagination plus vagabonde et n'apporte plus d'impressions variées : souriante, amoureuse et perverse, Venise même dans ses vices, fut presque sublime.

Une sensation particulière est ressentie aussi par celui qui la première fois visite Venise : il croit vivre dans un monde nouveau; l'oreille ne perçoit aucun des bruits ordinaires des villes; ni chevaux, ni voitures et aussi absence de poussière. On y jouit d'un repos bienfaisant, et, dans le calme absolu, se déroule la plus merveilleuse magie de couleur que l'on puisse imaginer,

Véritable vaisseau de pierre, Venise ne peut être disposée comme d'autres villes; cité lacustre, elle conserve l'aspect primitif de sa formation. La terre étant rare, elle fut peu prodiguée; les palais, les églises, les maisons furent resserrées, agglomérées, et gagnèrent en hauteur ce qu'ils ne pouvaient avoir en étendue. Les nombreux jardins qui existaient jadis disparurent sous le flot montant d'une dense population; un ancien jardin, ombragé par un figuier gigantesque, fut converti en place et devint la Piazza.

Quoique la ville soit divisée en un grand nombre d'ilots, on peut aller partout à pied, deux cents ponts y pourvoient; sauf entre Venise et la Giudecca et l'île Saint-Georges-Majeur. Des canaux étroits furent même creusés pour desservir les habitations par eau, car le seul moyen de locomotion est la gondole.

Les maisons ont ordinairement deux entrées, l'une sur un canal, l'autre sur des cours ou des *calli*. Celles qui n'ont qu'une porte sont généralement situées sur les quais ou *fondamenta*. Devant les perrons de marbre et le long des murs où s'agrippent les coquillages tapis dans la mousse, de grands pieux, bariolés aux couleurs des propriétaires, semblent monter une garde incessante autour des palais historiés. Rayés de bleu, de rouge et de jaune, ces *palli*, coiffés tous d'un chapeau, servent à l'accostage des

gondoles et les empêchent de raser les murs. On y amarre les noirs esquifs vacillants dont le fer dentelé sert de contrepoids au gondolier qui va poussant la rame en un rythme cadencé. Sur les canaux, les gondoles filent sans bruit et dans l'ombre leur tache sombre se reflète en un beau vert profond. Pendant l'hiver, la gondole est en partie couverte par une petite cabine.



Entrée du Canale Grande (Dogana di mare. S. Maria della Salute).

la *felze*, qui, vêtue de drap noir, a des fenêtres à coulisses sur les côtés, par où la vue s'échappe à fleur d'eau. Blotti et bercé, lentement on avance ; par ce temps de locomotion rapide, cela a son charme. Pour jouir de Venise, il ne faut pas se presser, tout parle si bien et de tant de choses ! La voir en passant ne laisse que regrets et un long séjour en appelle un plus long encore.

Venise, cependant, a un service de bateaux à vapeur, de la gare au jardin public et au Lido, mais il ne dessert que le grand canal qui est comme le grand boulevard de Venise. Du reste, les gondoles seules peuvent suivre les étroits canaux, passer sous les petits ponts : qu'on se rassure, les gondoles vivront aussi longtemps que Venise.

Quoique la ville soit située sur l'Adriatique, il y fait très froid l'hiver, il y gèle même et des brumes enveloppent la cité, voilant d'une teinte mélancolique les palais, les canaux, estompant les détails qui s'évanouissent dans l'atmosphère. On ne perçoit alors que des masses simples veloutées de bleu sur un ciel d'or, ainsi que les teintes



La Piazzetta. S. Giorgio Maggiore.

opaques irisées de l'eau où le rose de l'horizon se marie au reflet livide de l'onde.

L'été, de chaudes buées enveloppent la lagune, les ombres nettes échancrent les murailles rouges et blanches, éclatantes sous le soleil brûlant. L'eau redit toutes les harmonies, tous les accents, elle tressaille en éclats étincelants et cent fois répétés ; les reflets mouvants s'étirent, se brisent, se reforment, puis meurent ; à une tache sombre succède un éclair. On vogue dans les flots de feu, d'or et de couleur fluide, c'est l'éblouissement sans trêve : mirages toujours nouveaux.

Plus haut, les coupoles grises et les campaniles clairs s'élancent vers

la lumière ou les dômes multiples de la Basilique Saint-Marc sont couronnés de boules d'or qui semblent équilibrées par quelque habile acrobate. C'est encore à l'horizon Saint-Georges-Majeur avec son clocher



Le Pont des Soupirs.

pointu, sa coupole et ses clochetons qui semblent flotter sur l'eau. Là, par une pure nuit d'été, un tableau original se compose : simplement quand la pleine lune se lève derrière l'église et monte large et sévère, perçant les brumes transparentes, elle semble même se dresser de l'abside chrétienne ainsi qu'une blanche hostie pour la bénédiction du soir ; encore au loin on entend les échos d'une chanson perdue dans l'immensité sereine, tandis que les volages gondoles, perçant la nuit de leurs feux verts, semblent des feux-follets se poursuivant sur l'eau.

Ce sont aussi les barques lourdement chargées et les bateaux chioggistes aux voiles multicolores et bariolées, rousses, blondes, rouges et blanches, chamarrées d'ornements et d'emblèmes. Ils sont la coquetterie de la lagune et flottent majestueux avec leurs hautes voiles.

Quel tableau saisissant dut être celui, où, dans un tel miroitement, les galères rouges et les étendards brodés s'agitaient au lendemain des victoires ! Quelle débauche de couleurs, quelle vie étincelante !



Les Prisons.

Rien ne peut mieux donner une première idée de Venise que de parcourir le canal Saint-Marc et le Grand Canal ou *Canalazzo*.

Le soir d'une de ces belles journées d'été si délicieuses à Venise, il n'est rien de plus séduisant que d'assister en gondole au spectacle captivant qu'offre la ville. En partant du quai des Esclavons, c'est d'abord l'élégant pont des Soupirs, qu'on ne traversait qu'une fois ; il unissait les prisons aux tribunaux. Puis le palais ducal, soutenu par d'innombrables colonnes massives et graciles, offrant l'idée de la force noble mais mystérieuse ; il semble clos comme une forteresse. A la suite, s'élèvent les colonnes byzantines où sont juchés le lion de saint Marc et un Saint-Théodore armé, protecteurs de la cité. Plus loin, au bout de la Piazetta, les coupoles, les clochetons, les sculptures en dentelle composent le fond de décor le plus riche et le plus fantastique.

Vers le Grand Canal, s'élèvent triomphalement la Salute et la Dogana, digne prélude des merveilles déployées sur la grande artère mouvante de Venise.

Parmi les premiers monuments, voici le Palais Contarini-Fassan, de style gothique ; le palais Rezzonico, des XVIIe et XVIIIe siècles, avec son



Rio delle Erbe et Palais Sanudo-Vanarel.

haut péristyle et son perron semi-circulaire ; le palais Foscari, d'un beau style gothique du XVe siècle, plein de noblesse, actuellement École supérieure du commerce ; le palais Corner della Cà Grande, par Sansovino ; le palais Grimani, œuvre du XVIe siècle, avec de gigantesques fenêtres et un porche élevé ; le palais Lorédan, l'un des spécimens les plus anciens, de style roman du XIe siècle, enrichi d'incrustations de couleur, et où jadis demeura Catherine Cornaro, reine de Chypre. Puis à un tournant, le Grand Canal semble fermé par une construction : c'est le grand pont du Rialto et ses boutiques échelonnées. Le pont franchi, voici le palais Pesaro, du XVIe siècle, avec ses pierres taillées en pointe de diamants et ses fenêtres ornées de figures ; le *fondaco dei Turchi* ou musée Correr, et le *fondaco dei Tedeschi* qui rappelle la façade du palais ducal ; la *Cà*

d'oro, palais de style gothique arabe du XVIe siècle, délicate construction enjolivée de dorures.



Statue du poète Carlo Goldoni.

Que de charmantes habitations sur les canaux voisins ; la *casa Guisetti*, de la plus gracieuse Renaissance ; le palais Priuli, etc. Tous seraient à citer ainsi que les églises avec leurs campaniles quelque peu penchés qui se reflètent dans la perspective des canaux.

Les *campi* ou places entourées de maisons, de palais et d'églises, livrent un espace assez vaste à la lumière et contrastent avec les étroites *calli*, si peu larges, que parfois les deux coudes peuvent toucher ensemble les deux murs opposés.

Sur les places s'élèvent quelques statues ; une des dernières placées est celle de Garibaldi, près du jardin public, sur la via Nazionale qui fut un ancien canal, maintenant comblé. Non loin, sur le quai des Esclavons, se dresse la statue équestre de Victor-Emmanuel Ier. On admire encore la charmante statue de Goldoni, le poète si délicat dont s'honorent les Vénitiens. Enfin c'est Manin, dernier magistrat de la cité, Nic. Tommaseo et la magistrale statue de Colleoni, la plus ancienne et aussi la plus belle de Venise.

En parcourant la ville, les moindres détails attirent l'attention : que

de ponts roses et rouges, de murs crevassés, de cheminées évasées en forme d'entonnoir. Des maisons claires et gaies coudoient de tristes masures, quelquefois bien anciennes, dont les marbres disloqués baignent dans l'eau saumâtre et dont les balcons rouillés se couvrent de fleurs et de verdures grimpantes. Parfois des arbres trahissent quelques jardins privés ; ils sont rares à Venise et comme perdus dans ce monde de pierre. Un peu sombres l'été, ces jardins, à l'automne, sont dans l'harmonie de la



La Piazza (Vue prise de l'Ala Nuova).

ville ; le roux des arbres s'unit au pourpre des murailles, l'incarnat des vignes vierges s'enlace aux vieilles grilles, donnant d'incomparables nuances où toutes les gammes carminées, roses et jaunes, se dégradent et chantent clair sous le ciel turquoise.

Dans cette lumineuse ville, doublée en son miroir, ou transparente dans ses ruelles étroites, grouille tout un peuple peu turbulent, digne, ayant parfois grand air. Les femmes sont alertes et gracieuses ; toujours bien coiffées, elles portent un châle à franges, beige, rose ou gris, noir les jours de fête. Leurs pieds sont chaussés de minuscules sabots de bois constellés de clous d'argent, et l'éventail en main, élégamment, elles le portent à la hauteur du front pour s'abriter des ardeurs du jour.

C'est dans la belle saison, surtout, que la vie à Venise atteint son maxi-

mum d'intensité : fêtes de nuit et de jour, illuminations, processions, régates et concerts.

La Piazza, unique en son genre, devient le centre vivant de Venise ; son plan même est ingénieux car sa perspective semble présenter peu de fuite vers Saint-Marc. En effet, la Piazza va en s'évasant vers la basilique, ce qui paraît donner une dimension qu'elle n'a pas en réalité. Trois grands mâts historiés se dressent devant l'église où flottaient jadis les étendards

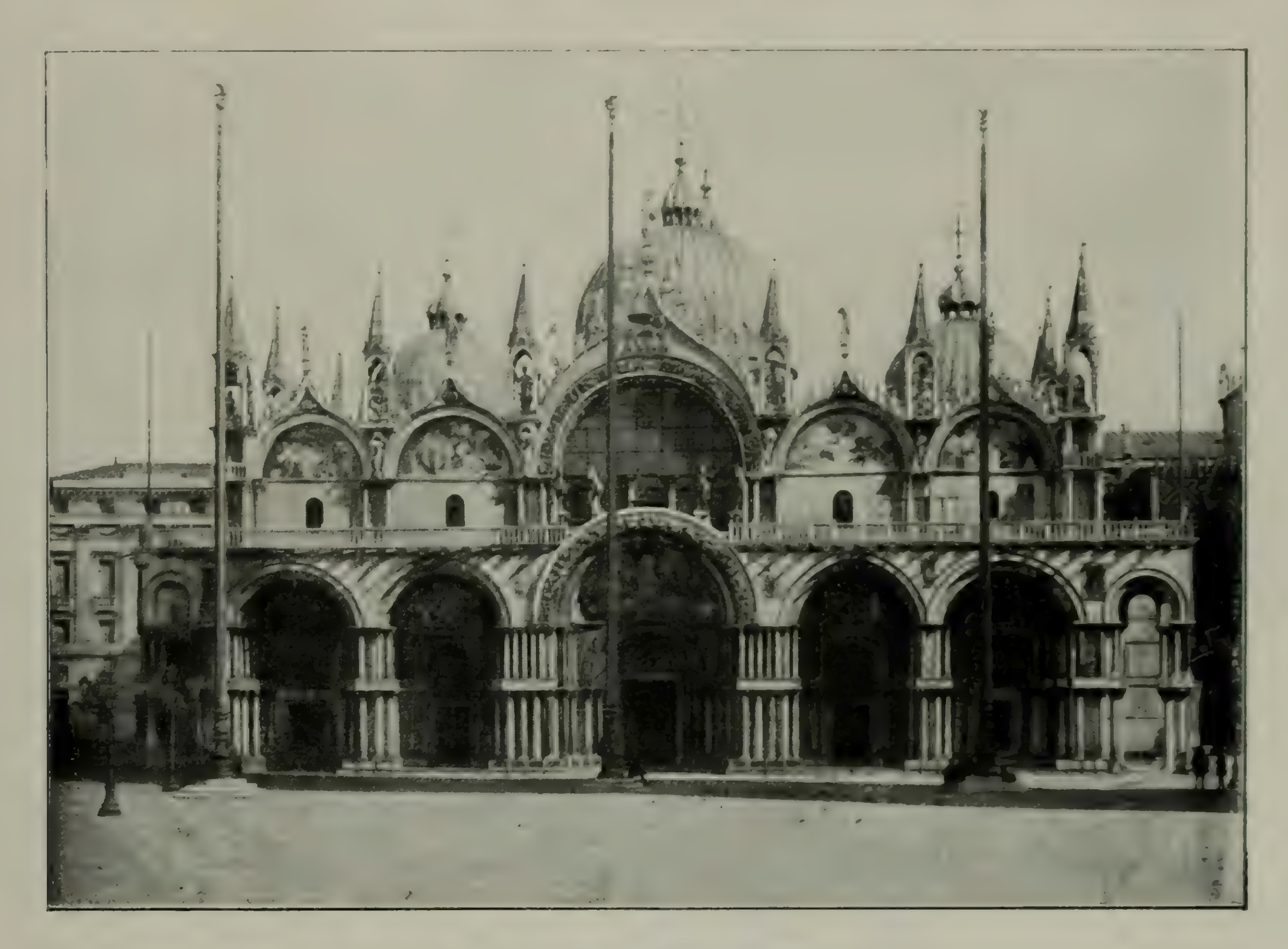


La Piazza (Vue prise de l'église Saint-Marc).

des trois royaumes de Chypre, de Candie et de Morée ; actuellement le drapeau national y est déployé les dimanches et jours fériés. Autour, voltigent les pigeons de Venise qui, par centaines, logent dans les clochetons et la décoration extérieure de la basilique ; ils sont les pupilles de la ville et chacun leur apporte quelque nourriture. C'est le grand plaisir des enfants et des étrangers de les voir picorer dans la main.

Sur la place à gauche, s'élève la tour de l'Horloge dont la haute voûte donne accès à la *Merceria*, voie la plus fréquentée de Venise, ainsi que la mieux achalandée, et les *Procurazzie Vecchie*. Dans le fond de la place se trouve l'*Atrio* ou *Ala Nuova*. Sur le côté sud s'étendent les *Procurazzie Nuove* et s'élevait, jusqu'en 1902, le campanile dont la fondation remonte au XIe siècle.

C'est en ce riche décor que sont donnés des concerts, même l'hiver. Pendant l'été surtout, les terrasses des cafés empiètent sur la Piazza ; dans le plus beau salon du monde, selon le mot de Napoléon I[er], un élégant public se donne rendez-vous et y déguste glaces et rafraîchissements.



Façade de la basilique Saint-Marc.

Au crépuscule, quand les lumières ne brillent pas encore, il faut s'y attarder pour jouir du spectacle fugitif, mais si beau de la basilique Saint-Marc, enveloppée d'une lueur d'or verdâtre rosé, se perdant dans les teintes de la nuit ; chatoyante vision où les mosaïques rutilantes, les marbres ambrés et les coupoles bleutées brillent incandescents des fulgurations du couchant.

La nuit à Venise réserve d'autres attraits ; un des plus charmants est l'heure de la sérénade... Ce sont au loin d'abord des lumières qui scintillent et quelque vague mélodie apportée par l'eau ; puis insensiblement, des voix, scandées du trémolo des mandolines, devenues plus distinctes, chantent dans la nuit leur amoureuse passion. En masse sombre, rompue de quelques lueurs, la sérénade passe, glisse sur le Canalazzo, suivie de

nombreuses gondoles aux couples unis, entraînées par le charme, rivées les unes aux autres, ne formant qu'un bloc. Soudain, une note vive éclate, et dans le bleu sombre un éclair jaillit : un feu de bengale illumine la scène. Sur les mornes palais les ombres se profilent, les silhouettes des gondoliers apparaissent fantastiques, elles se dressent debout, se meuvent cadencées, semblables à de gigantesques Carons conduisant impassibles les âmes des trépassés. Comme entraînée, la sérénade a fui, quelques accents plaintifs percent encore, puis dans la nuit noire tout se tait... ; seule une cloche tinte au clocher voisin : c'est l'heure de la prière...

Quant aux régates, par une belle journée, le Grand Canal disparaît sous les nombreuses gondoles chargées ; on se croirait en pleine rue un jour de manifestation où le flot humain s'agite en remous. On oublie alors que la foule compacte est sur l'eau, et la cohue flottante envoie sa rumeur au milieu des drapeaux et des tentures qui décorent les fenêtres où mille bras s'agitent.

Le spectacle le plus caractéristique qu'offre encore Venise, se trouve particulièrement dans la célébration de fêtes religieuses qui ont conservé d'anciennes traditions.

La fête du Rédempteur, célébrée au mois de juillet, met surtout les Vénitiens dans la plus vive agitation. Ce jour-là, ou plutôt la nuit de ce jour, personne ne dort à Venise : tout Vénitien doit voir lever le soleil.

L'église du Rédempteur, située à l'île de la Giudecca, et bâtie à la suite d'un vœu fait par les Vénitiens au moment de la peste de 1575, est unie au Fondamenta Zattere par un large pont de bateaux qui devient bientôt la voie la plus fréquentée. Sur des barques s'établissent des tonnelles, et le vin, la friture et les mûres s'y débitent toute la nuit. Le quai de la Giudecca s'illumine de colonnades de feu et d'arcs lumineux, tandis que l'église du Rédempteur, la porte grande ouverte, laisse briller mille cierges dans le chœur où montent les buées chaudes de l'encens. Nuit curieuse s'il en est, où la dévotion, le vin et l'amour, offrent tour à tour leur parfum le meilleur.

D'autres fêtes sont l'objet de brillantes processions. Celle de San Geremia, par un beau soleil, est des plus pittoresques.

Sur la place de l'église San Geremia, située dans un quartier excentrique, non loin de la gare, se groupent des curieux attendant la sortie des premières bannières, qui, de toutes couleurs, sont ornées de jolis saints brochés d'or. Des thuriféraires, armés de cierges pesants, agrémentés de rubans et de pendeloques, semblent bien harassés sous la charge. Les enfants ont des ailes de chérubin et des couronnes de fleurs, ils ressem-

blent aux petits amours de terre cuite grecque, et comme des châsses, sont fièrement portés par leurs parents.

Sur le parcours, toutes les fenêtres sont bondées de pieux assistants : les balcons, les balustrades se nuancent de tous les bariolages, les tapis, les étoffes sont tendus, drapés, chiffonnés ; des descentes de lit pavoi-



Le Canale Grande.

sent même les fenêtres où trônent souvent, dans de beaux cadres neufs, les portraits de famille : en effigie, les défunts assistent au défilé. Au passage de l'ostensoir, le silence se fait, et les vapeurs de l'encensoir s'élèvent parmi les roses effeuillées ; on n'entend plus alors que le bruit des chaînettes d'argent... et le crépitement des fritures bouillantes qui glapissent dans tous les coins.

Reste le carnaval, qui, bien que conservant quelques souvenirs anciens, déchoit chaque année. L'aristocratie le délaisse, il ne devient que l'amusement du peuple. Dans la rue, cependant, on rencontre les types célèbres de Pantalone, Vesta, Zenda et Tato, ainsi que des Turcs d'opéra-comique qui, unis aux pêcheurs de la Chioggia, mènent quelques sarabandes.

Avec l'indépendance, disparurent les antiques cérémonies officielles que retracent les tableaux. Plus d'*Épousailles de la mer*, où le doge, monté sur le vaisseau *Bucentaure*, jetait l'anneau d'or dans les flots et qu'un habile plongeur allait rechercher.

De vieilles gravures reproduisent aussi de pompeuses coutumes, la procession du doge et des scènes populaires telles que le combat *dei pugni*, où des hommes, partagés en deux camps, montent à l'assaut des deux côtés d'un pont sans balustrade, se frayant un passage, et renversant, de droite et de gauche, l'adversaire dans le canal. De même sur la Piazetta, à certains jours, on voyait s'élever des colonnes humaines, des taureaux combattaient, et des équilibristes, sur la corde tendue, traversaient les nues devant la foule ébahie.

Les vieilles coutumes ont disparu, mais Venise sait garder encore avec tendresse les merveilles d'antan, exquises reliques qu'un artiste vénère avec amour et respect.



Basilique Saint-Marc. Chapiteaux du porche.

CHAPITRE III

L'ARCHITECTURE

Venise eut le rare bonheur de ne pas connaître le fléau destructeur de la guerre et ne porte pas les stigmates de sa sacrilège empreinte ; elle put conserver intacts ses anciens monuments inspirés de Ravenne ou imités de l'Orient et qui séduisent particulièrement.

Toutes les époques sont représentées, mais l'harmonie générale n'est pas rompue, bien que chacune d'elles soit très sensiblement marquée ; le même air les unit. Ce ne sont qu'édifices romans et byzantins, gothiques et arabes aux élégantes façades toutes brochées d'or et de couleur ; majestueux palais de la Renaissance aux hardies proportions ; superbes constructions du XVIIIe siècle, d'une prétentieuse tournure, dont le massif étalage, cependant, ne détonne pas dans cette Venise, qui, à toute période, se plut au goût excessif d'une pompeuse opulence.

MOYEN AGE

Au moyen âge, à Venise, l'architecture fut presque exclusivement religieuse ; les nombreux moines de tous ordres, qui propageaient la doctrine du Christ, y construisirent des couvents et des églises dans le style gothique italien ou arabo-ogival, principalement du XIIIe au XVe siècle.

Il existe cependant dans la Vénétie des monuments d'une tout autre influence et des premières époques.

Le plus ancien monument architectural vénitien n'est pas à Venise : c'est la cathédrale de Santa Maria de l'île de Torcello, dont l'origine remonte à 641 ; l'église actuelle ne date que de 1008. Conçue dans le goût latin, comme Saint-Apollinaire de Ravenne, elle a trois nefs. Une abside, ornée de mosaïques représentant la Vierge et les apôtres, est meublée de gradins dont le milieu est occupé par une chaire épiscopale élevée de quelques marches ; d'autres mosaïques, disposées en six rangées, décorent le bas de l'église. Extérieurement, ce monument n'a rien de remarquable et offre le même aspect que les nombreuses basiliques de Rome.

Dans la même île, l'église Santa Fosca, du XIIe siècle, marque une autre influence, quelques parties même pourraient remonter au IXe siècle. De forme octogonale et à croix grecque, elle est en partie composée d'éléments romans et byzantins auxquels viennent se joindre des ornements d'inspiration arabe. Sur cinq côtés, l'édifice est entouré de piliers et d'arcades qui ménagent un passage couvert rappelant ceux des cloîtres.

Dans le style roman est la cathédrale de l'île de Murano dont l'abside seule est curieuse ; elle a cependant un transept, les colonnes sont en marbre grec, et le pavage, exécuté dans le genre des Cosmas, est de même nature que celui de Saint-Marc de Venise. Une mosaïque à fond doré brille dans le chœur et une ornementation orientale enrichit certaines parties. Jusqu'ici, aucun de ces trois types n'est particulièrement vénitien ; il était réservé à la basilique de Saint-Marc de donner toute la mesure de l'art le plus brillant de Venise. C'est par la combinaison de la basilique latine et de l'église dite byzantine à coupoles avec décoration grecque et arabe que s'établit l'ensemble particulièrement original du merveilleux monument qu'est la *Chiesa d'oro*.

En 828, les reliques de saint Marc ayant été rapportées d'Alexandrie à Venise, les Vénitiens construisirent une petite basilique dès cette époque,

mais elle fut détruite par un incendie peu de temps après. Sa configuration dut rappeler les églises de Ravenne et en particulier un des trois spécimens que nous venons de citer. On reconstruisit un monument plus somptueux qui, en 1043, eut sa forme définitive.



Cathédrale de Torcello.

Il est facile de se rendre compte que la basilique, surtout extérieurement, n'a pas été conçue ainsi qu'elle se présente, et que ce sont les décorations successives qui apportent la plus grande part de séduction. On trouvera, toutefois, certaines analogies avec Sainte-Sophie de Constantinople.

Les historiens vénitiens ne sont pas d'accord : Cigognara, entre autres, assure que les artistes de Constantinople n'ont pas collaboré à la construction de Saint-Marc. Cependant on doit reconnaitre que si le plan de Saint-Marc n'est pas conforme à celui de Sainte-Sophie, du moins, l'impression générale est que les deux églises témoignent des mêmes origines.

On peut admettre que les Vénitiens, en relation constante avec Constantinople, vassaux honoraires de Byzance, aient voulu rappeler sur leur territoire le monument le plus célèbre d'Orient et honorer ainsi l'évangéliste dont ils possédaient les reliques.

Il est possible même que les artistes de la Grèce byzantine aient initié les Vénitiens aux secrets de leur art pour la construction des coupoles. Cet art fut d'autant plus compris des Vénitiens, qu'ils avaient non loin, à Ravenne, dans les mêmes marais, tout un ensemble d'architecture romano-byzantine qu'ils connaissaient de longue date. C'est ce voisinage, plus que toute autre influence, qui détermina les Vénitiens à adopter ce style régional dont les traditions avaient été conservées par les artistes dispersés de la Ravenne ruinée. Les relations avec l'Orient ne firent que développer le goût national.

Pour l'ornementation de Saint-Marc, on mit à contribution les restes des antiques villes d'Aquilée et d'Altinum détruites par les Barbares, cités riches en œuvres d'art, surtout Aquilée, surnommée la seconde Rome. Plus encore, des chapiteaux, des bas-reliefs et plus de cinq cents colonnes, qui ornent tant l'extérieur que l'intérieur de la basilique, proviennent d'Orient. Nous savons aussi que les deux piliers carrés, isolés, qui s'élèvent à droite de Saint-Marc, devant la porte della Carta, ont appartenu à l'église Sainte-Saba, à Ptolémaïs, qui datait du VI[e] siècle. Ils sont ornés de monogrammes grecs et de fleurs ornementales où se retrouve l'esprit grec quelque peu abâtardi.

Nombreux sont les exemples de ce genre. Ainsi, deux paons buvant dans une coupe forment un motif oriental connu ; les chapiteaux à feuilles d'acanthe de l'intérieur de l'église et ceux particulièrement curieux de l'atrium portent bien l'empreinte grecque. De même, dans une archivolte de style arabe, nous voyons des rinceaux formés d'un cep de vigne où des animaux sont enlacés.

Jusqu'au XIV[e] siècle, même jusqu'au XVIII[e] siècle, pour les mosaïques de la façade, les architectes accumulèrent les matériaux de provenances diverses, occasionnant de bizarres voisinages.

L'Orient grec et byzantin fut pillé par les Vénitiens ; toute œuvre sculptée fut conservée. Trophées sont ces deux colonnes de la Piazetta apportées de Constantinople. Une troisième colonne avait aussi été embarquée, mais au moment du transbordement, elle tomba dans les eaux. Les deux fûts restèrent longtemps couchés sur le sol, quand un jour, un nommé Nicolo Barettieri entreprit de les redresser. Il obtint comme privilège de tenir banque au pied des deux colonnes mêmes. Sur

l'une est placée la statue de saint Théodore, patron de la ville avant saint Marc, nom qui rappellerait les anciennes relations avec Ravenne. Le lion ailé archaïque qui surmonte l'autre fût a été exécuté spécialement pour la place qu'il occupe et est l'emblème de saint Marc. Il fut transporté à Paris en compagnie du quadrige antique de bronze doré qui

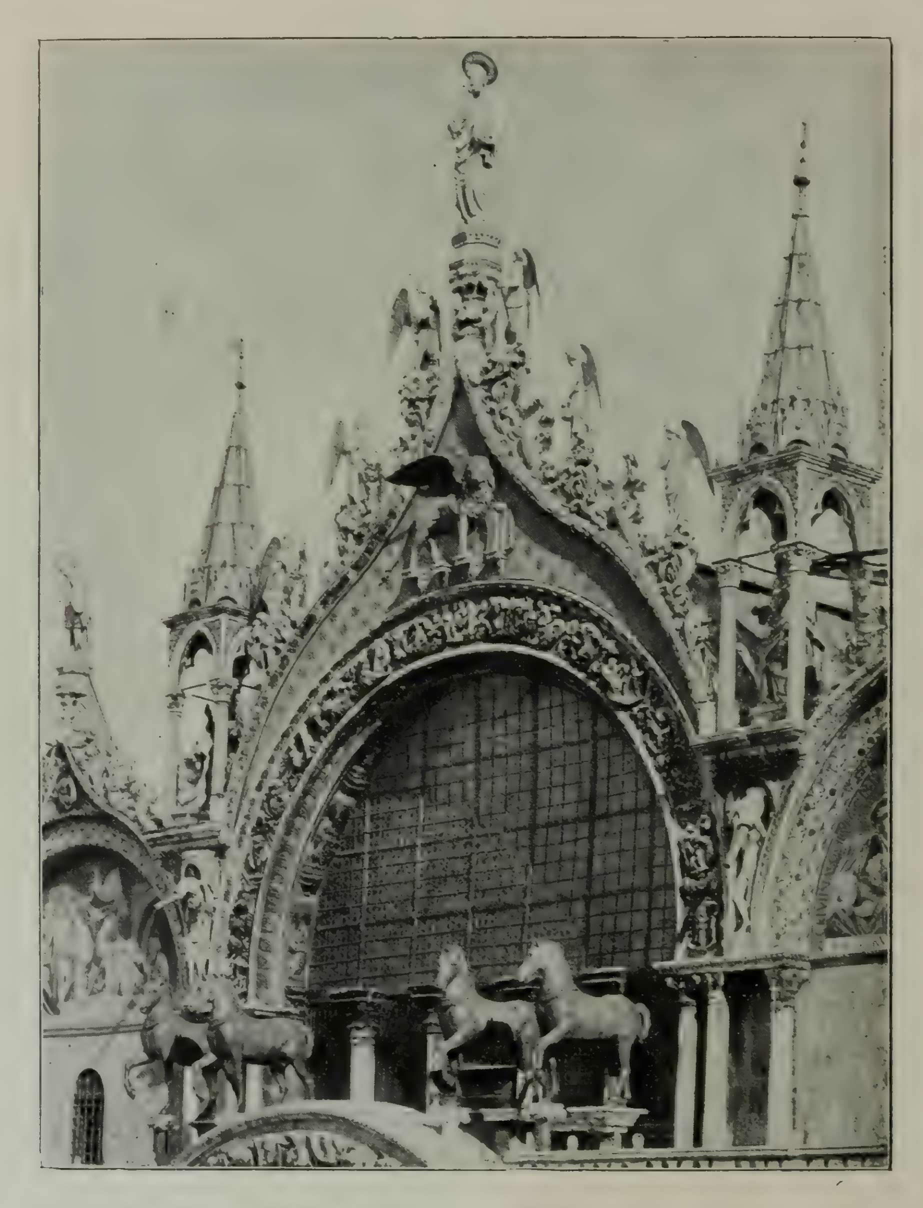


Cathédrale San Donato, à Murano.

décore la façade de la basilique, mais ils furent rétablis en 1815. Au dire de certains chroniqueurs, le lion revint aveugle : les pierres précieuses qui accentuaient son regard fauve avaient été dérobées. Les Vénitiens conclurent qu'il valait mieux perdre la vue que de voir les malheurs de la patrie.

Revenons à la basilique. La façade est luxueusement décorée de mosaïques d'or et de couleur, offrant des compositions relatives au culte de saint Marc. Deux mosaïques de 1660 représentent l'embarquement du corps de saint Marc à Alexandrie et le débarquement à Venise. Une autre mosaïque date de 1728 ; la plus ancienne de la façade est du XIIIe siècle et rappelle la translation des reliques du saint dans l'église. Une statue du patron de la ville domine le grand arc central et des anges et des saints occupent des clochetons ou bien sont étagés dans une ornementation flamboyante. Au milieu de la façade prend place le quadrige antique,

peu fait pour une telle place, mais il ne rompt pas l'harmonie et on s'y habitue. Il décorait primitivement l'arc de triomphe de Néron, puis celui de Trajan à Rome, d'où Constantin le fit transporter à Constantinople. En



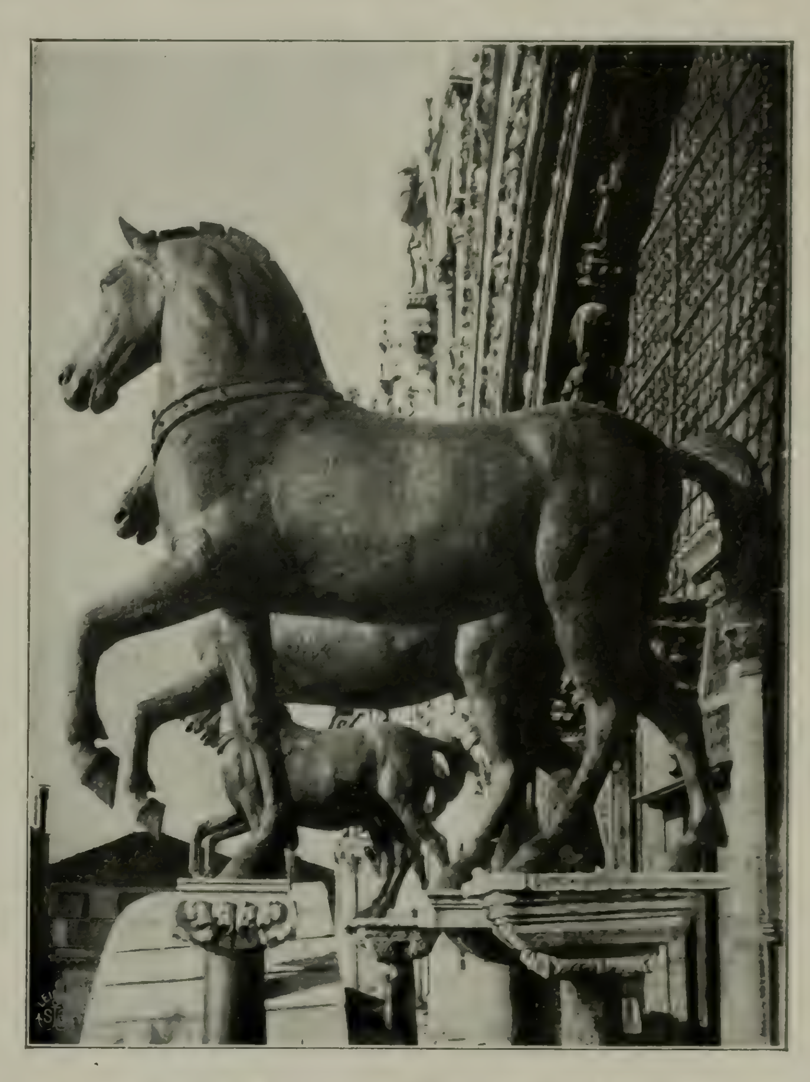
Fronton central de la façade de Saint-Marc.

1204, les quatre chevaux dorés retournèrent en Italie et se fixèrent à Venise. Bonaparte à son tour les envoya à Paris en 1797, et jusqu'en 1815 ils couronnèrent l'arc de triomphe de la place du Carrousel.

Sur la largeur de l'église s'étend un vestibule ou atrium d'une grande richesse de décoration, bien en rapport avec l'intérieur de la basilique. Tous les arcs et les coupoles sont décorés de mosaïques un peu naïves, dont les plus anciennes datent du XIIe siècle, et représentent des scènes de l'Ancien Testament exécutées dans un genre tout à fait réaliste. On

accède dans l'église par trois portes, deux sont en bronze et de style byzantin.

La partie la plus ancienne de la basilique est la crypte, beaucoup plus petite que l'église supérieure dont elle n'occupe que la superficie du chœur et des chapelles latérales ; elle mesure vingt-cinq mètres de longueur sur vingt-huit mètres de largeur. Le plafond actuel, sur lequel il reste quelques traces de peinture, est soutenu par soixante colonnes sans base en marbre grec avec chapiteaux byzantins. L'autel est élevé sur un massif au milieu de la crypte où sont enfermées les reliques de saint Marc. Le sol, en contre-bas, longtemps sujet aux infiltrations de l'eau, fut souvent submergé ; on expérimenta plusieurs procédés pour le dessèchement de l'église souterraine, mais pendant trois siècles la crypte dut être close. Réouverte en 1811, on trouva, dans le bloc central de maçonnerie, un cercueil en bois habillé de soie et de laine : chacun fut convaincu d'être en présence du tombeau du patron de Venise.



Quadrige antique de la façade de Saint-Marc.

Quant à l'église supérieure, elle dépasse en splendeur tout ce que l'on peut concevoir ; différents points de vue sont tellement connus qu'aucun peintre de passage à Venise ne manque pas d'en reproduire quelques détails ; même à certains jours, la basilique semble un vaste atelier, tant les chevalets dressés y sont nombreux.

Le vaisseau de l'église a trois nefs ainsi que des transepts ; le chœur est terminé par une abside semi-circulaire, et cinq coupoles s'élèvent, diaprées

d'ors et de couleurs. Le peu de lumière qui pénètre contribue à l'unité de l'ensemble ; la plus grande baie se trouve au-dessus de la porte principale, et de la tribune projette une lueur vive sur le chœur ; le reste est



Porche de Saint-Marc.

dans la pénombre où filtrent quelques rayons de soleil réfléchis par l'or de la décoration. Les mosaïques ont tellement été prodiguées qu'elles couvrent une superficie de 4 250 mètres carrés. La profusion des riches matières est extrême, et il n'existe aucune place où il n'y ait de la couleur, des ors et des marbres rares ; c'est du goût le plus oriental.

Au pilier du milieu de la nef, à gauche, est adossé un ciborium ou chapelle octogonale surmontée d'un baldaquin byzantin sur lequel s'élève

une croix qui, dans les temps anciens, se trouvait devant l'église, et à laquelle s'attache une sanglante légende.

Un jubé, flanqué de deux ambons de marbre et de porphyre, ferme le chœur, et quatorze statuettes de marbre coloré s'y dressent, exécutées par les frères Massegne (1393). La balustrade du chœur a, de chaque côté, trois bas-reliefs et les quatre évangélistes, œuvres de Sansovino (1570), ainsi que les quatre pères de l'Église par Caliari (1614).



Intérieur de la Basilique Saint-Marc.

La partie la plus ancienne est le maître-autel, orné de bas-reliefs du XIe siècle. Au-dessus se trouve la *pala d'oro*, ornementation composée de plaques d'or et d'argent émaillées et constellées de pierreries. C'est l'œuvre d'orfèvrerie byzantine la plus somptueuse qui existe. L'ange saint Michel est le motif principal et des inscriptions de différentes époques y sont tracées ; on voit aussi des portraits, dont ceux de l'empereur Jean Comnène et de l'impératrice Irène. La *pala* provient de Constantinople et dut faire partie de la décoration de la paroi (templon) qui séparait le sanctuaire de l'église du Tout-Puissant. C'est sous le doge Pietro Orsolo (976-978) que cette riche orfèvrerie fut apportée à Venise.

En 1105, elle fut modifiée par les artistes grecs installés à Venise et

augmentée sous Pietro Ziani (1205-1229). C'est du XIV[e] siècle que date un remaniement complet; ce fut alors que le doge Andrea Dandolo fit ajouter la décoration architecturale de style gothique qu'elle a encore aujourd'hui. A ce moment, la *pala* fut enfermée dans un panneau de bois peint par trois artistes, le père et les deux fils. Les Français qui, en 1797, ne virent que cette peinture, ne jugèrent pas utile de l'emporter; la *pala* ainsi, ne quitta pas Venise.

Outre ses riches parvis et ses voûtes brillantes, Saint-Marc possède un magnifique trésor, qui, bien que diminué, ne se compose pas moins de cent soixante et onze pièces uniques, parmi lesquelles on voit un trône épiscopal du VI[e] siècle, des devants d'autel, des coffrets, des reliures en orfèvrerie ; puis ce sont des flambeaux, des lampes, des candélabres, de nombreux calices en verre, en pierre précieuse et en métal ; des vases, des aiguières, des reliquaires, des bronzes, des tapisseries et des étoffes. Ce véritable musée est situé sur le côté droit, près du palais ducal.

Une autre partie contiguë à l'église est aussi très connue, c'est le baptistère tout décoré de mosaïques qui ont pris des tons de vieilles tapisseries, harmonisées par la poussière des siècles. Au milieu, s'élèvent les fonts baptismaux, cuve immense fermée par un couvercle de bronze, surmonté d'une statue de saint Jean-Baptiste de même métal.

Ces fonts baptismaux sont en communication avec l'atrium par la chapelle Zénon où est élevé le tombeau du cardinal de ce nom, qui, mort en 1501, laissa toute sa fortune à la République, à la condition d'être inhumé dans la basilique Saint-Marc. On y mit la statue couchée du cardinal, par Leopardi. Du côté opposé, à gauche de l'église et sous le péristyle, s'élève un sarcophage, tombeau de Daniel Manin, président de la République de Venise en 1848, mort à Paris en 1857. Primitivement, les doges étaient inhumés à Saint-Marc, mais cette coutume ne dura guère; ce furent les églises de Santa Maria dei Frari et San Giovanni e Paolo qui servirent de nécropoles aux plus illustres Vénitiens. Saint-Marc, même, n'est devenu la cathédrale de Venise que depuis 1807 ; avant, c'était San Pietro di Castello.

Nous connaissons tous la catastrophe qui mit en deuil les amis de Venise : le 14 juillet 1902, à neuf heures et demie du matin, le campanile, haut de 98 mètres, situé à gauche de la Piazza, s'écroulait, projetant ses débris jusque devant les portes de la basilique. Il ne formait plus qu'une pyramide de ruines informes qui enfouirent la gracieuse logetta placée à la base. Sa fondation remonte à l'année 888, mais il fut reconstruit en 1329 ; la flèche de marbre date de 1417, et depuis 1517 un ange

de marbre doré couronne le faite. La logetta fut construite par Sansovino en 1540. Nous verrons plus loin les détails dont elle était composée. Cette logetta servait jadis de salle de garde au procurateur qui commandait les soldats pendant les séances du Conseil tenu au palais ducal.



La Pala d'Oro (Basilique Saint-Marc).

Le campanile sera réédifié dans sa forme et ses lignes primitives, de même la logetta ; mais au lieu d'être comme accrochée au campanile, elle sera supportée par les fondations mêmes du futur monument. La reconstruction, déjà avancée, peut subir un arrêt, car les matériaux employés ne semblent pas d'une qualité suffisante.

Après Saint-Marc qui résume le génie religieux des Vénitiens, dans le monument voisin, le palais des Doges, nous voyons retracée l'histoire civile de Venise. Ce nom seul est tout Venise et rappelle ses fastes passés, jalou-

sement conservés. Avec le palais des Doges ou palais ducal, nous voyons le type de la véritable architecture vénitienne, gothique ou italo-arabe. Sa fondation remonte à l'an 800, mais cinq fois le palais fut reconstruit. C'est le doge A. Participazio qui en commença l'édification; le monument ne présentait nullement l'aspect actuel et était entouré de tours et de ponts-levis. D'après les archéologues, il ne resterait de ce premier édifice



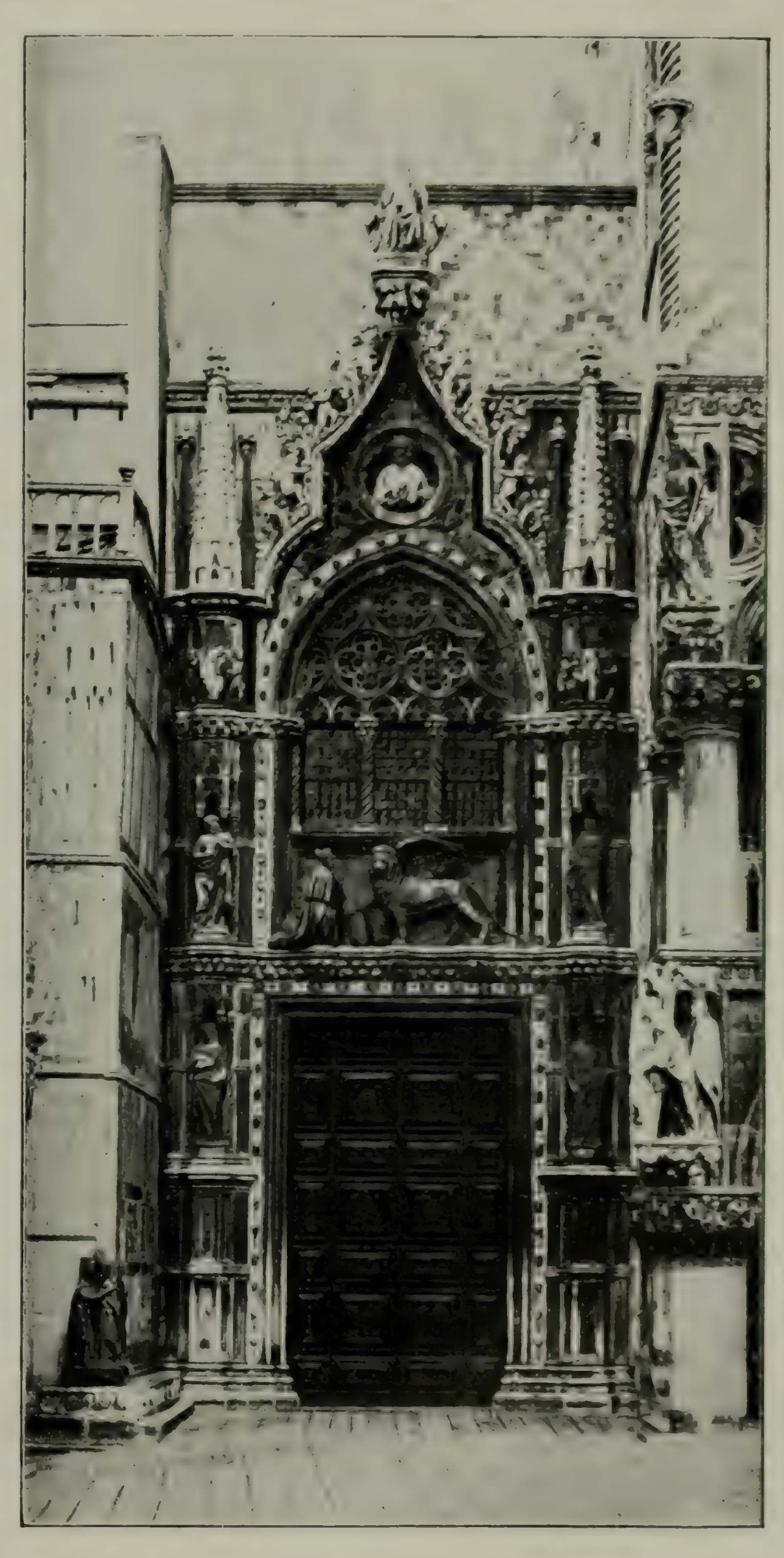
Palais des Doges.

que les bas-reliefs de porphyre de la porte della Carta, lieu où dut s'élever une des tours. Il y en avait une autre du côté du pont della Paglia, et une troisième tour s'élevait à l'angle de la Piazetta, où est le haut-relief représentant Adam et Ève.

La porte du palais a toujours existé où elle est actuellement, c'est-à-dire la Porta della Carta, ainsi nommée, parce que des secrétaires écrivaient dans le vestibule situé en avant de l'escalier des Géants qui commande cette porte. (En italien, *carta* signifie papier.)

L'appartement du doge occupa toujours l'aile orientale du palais; or il advint qu'un jour de l'année 976, les Vénitiens formèrent un complot

contre Candiano IV, tyran de Venise. Au jour fixé, et après entente avec les conspirateurs, Pietro Orsolo, qui habitait vis-à-vis du doge, mit le feu à sa propre maison par un vent favorable afin d'incendier les appartements du doge et de le contraindre à la fuite. En effet, Candiano quitta le palais et fut tué avec son enfant. Cet incendie détruisit les toitures du palais, une partie de l'église de Saint-Marc et plus de 300 maisons en bois.



Porte della Carta, au palais des Doges.

En 1105, le palais fut encore atteint par le feu. Le doge Pietro Gradenigo commença en 1301 la construction de l'aile orientale ainsi que l'aile méridionale en 1309. Le grand balcon fut exécuté en 1404, mais Tommaso Mocenigo proposa la démolition du vieux palais. Le nouveau bâtiment fut commencé en 1424 sous le doge Foscari. Les architectes de l'aile méridionale furent Pietro Baseggio et Filippo Calendario, lequel fut condamné à mort comme complice du doge Marino Falieri. L'aile occidentale est l'œuvre de Buono et de ses fils, auxquels est due la porte

della Carta en 1477, et où travaillèrent aussi Piet. Lombardo en 1499 et Ant. Scarpagnino (1550). En 1577, deux ailes furent de nouveau consumées par le feu ; ce fut alors qu'un conseil de dix architectes fut réuni et Antonio da Ponte proposa de restaurer le palais sans toucher à la base, ce qu'il exécuta en peu de temps.

La galerie basse de la façade a trente-six colonnes massives sans base et les chapiteaux qui les surmontent sont tous d'une composition différente et où des animaux, des figures et des feuillages s'enlacent gracieusement avec la plus grande variété. Aux angles du palais, les piliers sont surmontés de hauts-reliefs dont nous parlerons plus loin. La colonnade supérieure, d'une parfaite élégance, se compose de soixante et onze colonnes surmontées d'ogives et de rosaces. C'est entre la neuvième et la dixième colonne, à partir du portail, que les sentences de mort étaient prononcées. Au-dessus de cette seconde colonnade s'étend un mur percé de larges baies et dont le revêtement est composé de plaques de marbre rouge et blanc disposées en carrés et diagonalement placées ; sur le faîte court un crénelage arabe que nous retrouvons dans plusieurs autres constructions vénitiennes ; des clochetons de marbre blanc sont placés aux angles. Parmi les larges fenêtres, deux sont monumentales avec balcon, l'une s'ouvre sur la Piazetta, l'autre sur le canal Saint-Marc ; cette dernière fut construite par les Massegne et ornée de statues dues au ciseau de Pietro da Solo et de Al. Vittoria.

Actuellement, le palais forme un vaste quadrilatère ayant une cour intérieure du plus brillant effet, et dont les façades monumentales sont de Ant. Rizzo, auteur de l'escalier des Géants et de la façade extérieure du côté du pont des Soupirs.

Autant l'extérieur du palais est élégant et sobre dans les détails, tout en présentant une puissante allure, autant l'intérieur est surchargé d'ornements et de plafonds aux lignes tourmentées, d'une trop pesante richesse ; œuvres exécutées aux XVIe et XVIIe siècles. Pour glorifier Venise, il fallut que le palais ducal, siège du gouvernement resplendît d'or et de couleur et fût digne de l'opulente République. Aussi la visite du palais est-elle pénible : la prodigalité d'une si débordante magnificence, lasse l'esprit et fatigue les yeux. Du reste on trouve peu de variété dans l'ensemble décoratif des salles qui, immenses ou petites, sont assez semblables. Seuls, quelques stucs blancs qui décorent des petits plafonds, apportent une note plus gaie. Les grandes salles manquent de distinction, et loin d'avoir un air de fête, ou tout au moins de l'élégance, sont sombres et majestueuses. C'est là, en effet, que les doges aux mines rébarbatives

et les fiers patriciens se montrèrent des maîtres inflexibles ; les parois historiées semblent garder encore le souvenir de tant de passions politiques réprimées dans le sang.

Quant aux peintures, elles offrent d'étranges voisinages : le Christ, la Vierge, les dieux de l'Olympe, Venise divinisée, les Vertus chrétiennes



Cour du palais des Doges.

figurées. Le Christ et saint Marc ne suffisaient plus à protéger Venise : Neptune, Mars et Vénus la couvrirent encore de leur puissante égide. Chrétienne et païenne ! Étrange amalgame, engendré par la crainte et l'orgueil.

Quoique nous suivions l'ordre chronologique, nous devons nous attarder au palais des Doges, et empiéter sur les siècles suivants, pour connaître le développement fastueux du palais ducal.

Après avoir franchi l'escalier des Géants sur les marches duquel fut décapité le doge Falieri, et qui est flanqué de deux statues colossales de Mars et de Neptune, on pénètre dans le palais par la *Scala d'Oro* construite par Sansovino en 1556-1558, décorée de statues d'Al. Vittoria, de peintures de Francesco et de quatre statues d'Atlas, d'Hercule.

de la Charité et de l'Abondance, dues à Tiziano Aspetti et à Segalino. Le vestibule est orné de peintures du Tintoret et des portraits des procurateurs de Saint-Marc.

A la suite, c'est la *Salle des quatre Portes*, exécutée d'après les dessins de Palladio et ornée de stucs de Sansovino et de Bombarda. Dans cette salle se trouve une œuvre du Titien représentant la Foi, saint Marc



Musée Correr, ancien fondaco dei Turchi.

et le doge Ant. Grimani, ainsi qu'une peinture de Giovanni Contarini : la nouvelle conquête de Vérone, en 1439. Du même peintre : le doge Marius Grimani présenté à la Vierge par les saints. Le tableau historique le plus important est celui de Ant. Vincentino représentant Henri III de France reçu par le doge. Dans un autre panneau, ce sont les ambassadeurs de Nuremberg qui demandent copie de la loi pupillaire vénitienne (1506), par Carlo et Gabriele Caliari, parents de Véronèse.

Le plafond, délicieux de fraîcheur avec ses stucs, est enrichi de peintures du Tintoret, sauf deux caissons, et offre des allégories où la mythologie symbolique divinise les vertus de Venise. Ainsi Jupiter donne à Venise l'empire des mers et Junon les emblèmes de l'autorité. De plus petits sujets représentent les contrées soumises à la République : telles

Vérone, Brescia, l'Istrie, le Frioul, Altino. Enfin, une belle composition de Tiepolo consacre le mariage de Neptune et de Venise. Les plus séduisantes compositions sont celles de Venise libre et de Junon entourée de nymphes.

La salle suivante est l'*Anticollège*, lieu où les ambassadeurs attendaient audience. Les peintures qui le décorent sont assez connues ; ainsi

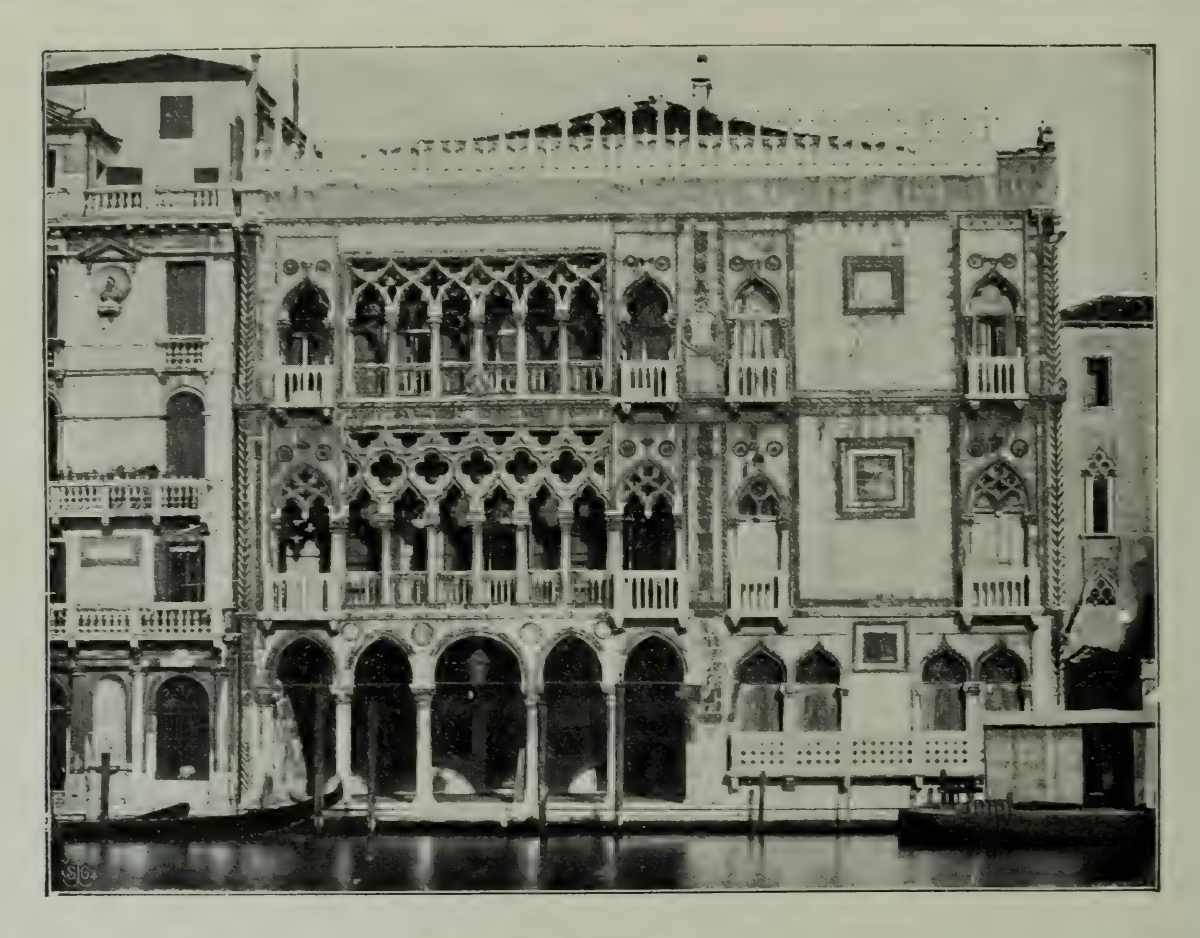


Palais Lorédan.

l'enlèvement d'Europe, par P. Véronèse ; le retour de Jacob à Chanaan, par Jacopo Bassano et quatre sujets par le Tintoret, dont le plus parfait est le mariage d'Ariane et de Bacchus. La cheminée est de Scamozzi, et le plafond, enjolivé de stucs dus à Vittoria et à Bombarda, a en son milieu une Vénus sur un trône, par Véronèse.

Nous pénétrons ensuite dans la salle du *Collège* où se réunissait la *Signoria* composée de seize *savi*, de six conseillers et de trois chefs de la Quarantie criminelle. Un trône et des bancs, surélevés de quelques marches, occupent le fond de la salle sur le mur duquel est peint le tableau

allégorique de la victoire de Lépante, œuvre de Véronèse ; les autres compositions sont du Tintoret et de Carlo Caliari. Le plafond, comme tous ceux des grandes salles du palais ducal, est d'une ornementation excessive avec surcharge de reliefs. Il a été dessiné par Antonio da Ponte et peint par Paul Véronèse. Comme à l'ordinaire, ce sont des allégories dans le



La Cà d'Oro.

goût de l'époque : la Justice, la Paix, la Foi, la République, Venise, Mars, Neptune, etc.

La porte latérale conduit à la salle du *Sénat* ou *Dei Pregadi*. Cette salle, construite en 1301 et restaurée en 1574, servait au Grand Conseil. Elle est d'une superbe tenue et ressemble à la salle du Collège, mais est beaucoup plus grande. Encore ici, la décoration rappelle les prouesses vénitiennes agrémentées d'allégories par le Tintoret et Palma le jeune. Le tableau le plus apprécié est celui où le doge Pasquale Cigogna, représenté devant le Christ avec saint Marc, la Foi et la Justice, accueille l'île de Candie figurée dans les traits d'une jeune femme. Quant au plafond en bois sculpté et exécuté par Cristoforo Sorte, il possède une grande peinture du Tintoret : Venise reine des mers recevant les

hommages des divinités marines. D'autres sujets sont dus aux peintres Girolamo Gambarato, l'Aliense et Dolabella.

Les pièces voisines sont la chapelle et l'*Antichiesetta*, ornées de peintures par Giorgione, Bonifacio Veneziano, Seb. Rizzi, le Tintoret, Véronèse et plusieurs autres.



Palais Foscari.

Une salle importante est celle du Conseil des Dix qui jugeait les faux monnayeurs, les traîtres, les accusés de mauvaises mœurs ; il s'occupait aussi des cérémonies publiques et de la conservation des lanternes du palais ducal. Encore ici, peintures décoratives dues à Marco Vecellio, Bassano et l'Aliense. Le plafond, dessiné par Daniel Barbaro, avait des compositions de Véronèse, maintenant remplacées par des copies.

C'est encore la *Salle de la Boussolle*, au plafond de Véronèse, dont la partie centrale a été transportée à Paris en 1797. La cheminée, dessinée par Sansovino, a été sculptée par Danese Cattaneo et Pietro da Solo.

La salle *dei Capi*, la dernière de cette série, a des peintures de Vinc, Catena et de Bonifacio Veneziano. Le plafond est de Bozzato, Zelotti et Véronèse.

A l'étage supérieur, nous pénétrons dans la salle la plus vaste du palais où se réunissait le Conseil majeur, réunion souveraine composée de tous les nobles inscrits au livre d'or.



Santa Maria dei Frari (Abside).

Le fond de cette salle, au-dessus du trône, est décoré de la plus large toile connue : le Paradis par le Tintoret (vingt-cinq mètres cinquante-cinq de long sur dix mètres de haut). Tout le pourtour de la salle est tapissé de peintures historiques dont plusieurs méritent d'être citées ; ainsi le pape donnant au doge l'estoc au moment de l'embarquement, par Bassano, curieuse composition qui représente les abords du palais ducal : la bataille de Piramo par le Tintoret, où se voient de nombreuses galères armées. Les autres sujets sont dus à Véronèse, Palma, Fiammingo, Gambarato,

et glorifient les entreprises du doge Enrico Dandolo contre l'empire d'Orient. Dans les frises placées autour de la salle, soixante-seize médaillons peints par le Tintoret et ses élèves, représentent les doges depuis le IXe siècle. Un seul portrait manque, celui de Marino Falieri, doge coupable de haute trahison et décapité en 1355, selon la coutume au haut de l'escalier des Géants. A la place libre on lit cette inscription : *Hic est*



Santa Maria dei Frari (Intérieur).

locus Marini Falethri decapitati pro criminibus. Son portrait avait subsisté dans cette salle jusqu'en 1366 avec l'inscription : *Temeritatis meae poenas lui.* Ce doge fut enterré la tête entre les jambes.

Le plafond, dessiné par Cristoforo Sorte, est le plus riche du palais et possède le chef-d'œuvre de Véronèse : Venise couronnée par la Gloire, entourée de la Renommée, de la Paix, de l'Abondance et des Grâces. Le reste de la décoration est dû aux meilleurs artistes de la fin du XVIe siècle. Le Tintoret y est surtout représenté par l'œuvre importante : Venise couronnée par la Victoire.

Reste à citer la salle *dello Scrutino*, réservée à l'élection des doges

et dont le morceau principal de peinture est le tableau de Palma le jeune. Dans le fond se trouvent aussi quatre œuvres gracieuses de Lazzarini ; enfin avec la bataille de Lépante, retracée par Vincentino, nous voyons les galères rouges vénitiennes.

Les autres salles du palais n'offrent rien de particulier au point de vue artistique ; on peut cependant noter un Saint-Christophe, fresque par le Titien, la seule qui existe encore à Venise, et placée au-dessus de la porte de l'escalier conduisant aux appartements du doge.

La visite même écourtée du palais ducal nous a conduit plus loin que le XVIe siècle ; revenons à l'époque où le gothique nous donne avec le palais des doges une œuvre d'art d'un style très pur et où la baie flamboyante et la fenêtre sarrazine font place à l'arc au cintre plein. Ce style, moins élancé que le gothique des pays plus septentrionaux, a cependant plus de chaleur et d'ampleur, et offre aux artistes une latitude plus grande. A Venise surtout, le gothique est rompu de roman et d'arabe, ce qui caractérisa l'architecture vénitienne jusqu'au XVe siècle.

Les influences arabes se firent sentir dès le Xe siècle dans le palais dénommé plus tard *fondaco dei Turchi;* les créneaux sont musulmans ainsi que les arcs de la façade qui, quoique romans, ont une allure orientale. Nous voyons un crénelage analogue à la *porta della Carta*, à la *Cà d'Oro* et au *fondaro dei Tedeschi.*

D'une époque de transition est le palais Lorédan, qui bien qu'offrant les caractères du roman, est d'esprit gothique. D'un gothique élégant et riche est la *Cà d'Oro*, véritable joyau national et l'un des derniers monuments en ce style ; sa construction fut dirigée par Giov. et Bart. Buono. Tout comme le style byzantin imité de Ravenne et de Byzance, l'art arabe s'infiltra avec la fréquentation suivie des Turcs. C'est pourquoi l'art à Venise est puisé aux sources pures des origines, sans passer par des transformations intermédiaires. Il est visible que le gothique, dans bien des parties, se rapproche de l'arabe, ce qui a fait dire à quelques archéologues que ce style est dû en partie à l'Égypte et à l'Arabie musulmanes. Du reste, nous retrouvons les quelques éléments arabes de Venise dans le tableau du musée du Louvre, attribué à Gentile Bellini, représentant la réception d'un ambassadeur vénitien au Caire. De même dans les mosaïques anciennes de Saint-Marc, nous voyons des spécimens de l'architecture vénitienne où la coupole s'unit au gothique.

De la belle période gothique sont les palais *Cavalli* et *Foscari*, la *Casa Falieri*, la *Casa al campo dei Mori*, le palais *Contarini-Fassan*

avec son beau balcon, la décoration du *ponte del Paradiso*, le palais *Cigogna*, la porte de la *Scuola della Misericordia* et l'église *Santa Maria dei Frari*, une des plus belles de Venise, et achevée en 1338 par Pisano, artiste toscan. Extérieurement, l'abside est d'une grande élégance, et au flanc de l'église s'élève un campanile carré d'allure romane.



San Giovanni e Paolo.

type fort répandu en Italie. Semblable aux églises ogivales connues, ce monument a trois nefs et douze piliers ronds. Le chœur est fermé par une haute cloison de style gothique avec réminiscences antiques (1475). Les stalles du chœur furent exécutées en 1468 par Marco da Vicenza, Dans cette église, véritable panthéon vénitien, sont placés des tombeaux de doges et de généraux vénitiens, celui de Titien s'y trouve également et fut le dernier placé (1852).

L'église San Giovanni e Paolo, second panthéon de Venise, est de style gothique ; commencée en 1240, elle fut terminée en 1430. L'édifice très élevé, a trois nefs et possède un dôme aux transepts. C'est en cette

église que se célébraient les services funèbres des doges et elle servit plus particulièrement à leur sépulture. Contiguë était la chapelle du Rosaire, érigée en souvenir de la bataille de Lépante (1571). Dans le style gothique du XVIe siècle, nous voyons San Stefano, dont la façade est en bri-



Santa Maria dell' Orto.

ques ; la voûte de bois est d'une construction curieuse avec charpentes visibles, droites et cintrées. Toute l'église à une certaine époque, a été badigeonnée intérieurement d'une couche de chaux, mais par un patient grattage, une gracieuse ornementation gothique peinte est revenue au jour.

Reste la façade de l'église de la Madona dell' Orto, conçue dans un style gothique particulièrement vénitien, caractérisé par l'adjonction de

clochetons et de statues semblables à ceux de Saint-Marc et du palais ducal.

On peut clore ici la liste des œuvres d'architecture gothique à Venise :



San Zaccaria.

la Renaissance, d'abord appréciée de l'aristocratie, ne séduit pas les architectes vénitiens qui, peu préparés au nouveau style, n'y choisirent surtout que des détails d'ornementation. Ils donnèrent toutefois plus de relief à leurs monuments mais l'éducation artistique manqua. Ce fut cependant avec un goût délicat et inné qu'ils mélangèrent au roman et au gothique les motifs nouveaux que la Renaissance apportait.

RENAISSANCE, XVIIᵉ ET XVIIIᵉ SIÈCLES

A Venise, à une époque où l'imprimerie répandit les œuvres des auteurs grecs et latins, il y eut un essor majestueux vers de nouvelles idées. L'esprit antique, qui en Italie couvait encore, ne demandait qu'une im-



San Michele di Murano.

pulsion : la publication, à cette époque, des livres de Vitruve ne fut pas étrangère à la rénovation architecturale.

De nombreux ouvrages furent publiés, traitant de questions d'architecture ; trois livres principalement sont à citer : le *De re aedificatoria*, les *Commentaires* par Daniel Barbaro et l'*Hypernuotomachia*, ouvrage dû à François Barbaro. Cette éducation fit que les œuvres antiques furent estimées et recherchées ; les découvertes archéologiques provoquèrent des enthousiasmes, mais une fâcheuse manie prévalut de restaurer les nombreuses statues antiques tirées de l'oubli. Les colonies vénitiennes favorisèrent le goût des œuvres d'art ancien en envoyant à Venise le produit de leurs trouvailles.

Le style gothique ne disparut cependant pas entièrement pour cela, car la masse, peu soucieuse de formules rajeunies, tenait à l'art qu'elle comprenait, plus en rapport avec ses aspirations et ses souvenirs. A Venise, la Renaissance s'alimenta plus difficilement que partout ailleurs, mais elle finit par niveler les écoles locales de son impersonnalité. Si, en



Intérieur de Santa Maria dei Miracoli.

Italie, l'art nouveau donna toute la mesure de son goût éclairé et de sa variété en produisant des merveilles, surtout en Toscane, elle eut parfois une influence regrettable, en France particulièrement où l'école de Fontainebleau paralysa le mouvement d'art original des provinces.

Dans le nouveau style, nous voyons s'élever l'église San Zaccaria (1457-1515), par Gambello. L'intérieur est mi-gothique, mi-renaissance, d'une mauvaise conception ; la façade est entièrement Renaissance. De

même style est la façade de Saint-Michel de Murano, enrichie par Bergamesco ; San Giobbe, de la même époque, présente plus de sobriété. Viennent ensuite les églises à coupole de Santa Fosca in Torcello et San Giacomo di Rialto.

L'artiste qui interpréta le mieux l'esprit antique associé au génie véni-



Scuola di San Marco (Hôpital).

tien fut Lombardo ; son chef-d'œuvre est l'église Santa Maria dei Miracoli (1481-1489), monument qui, bien que de modeste dimension, a une saveur toute particulière. Le plan est même nouveau, et l'ornementation tant intérieure qu'extérieure, toute d'or et de marbres colorés, fait ressembler cette église à un véritable coffret à bijoux. Le chœur, de forme carrée, est surélevé de douze marches sous lesquelles se trouve la sacristie, et est surmonté d'une coupole ajourée. Le plein cintre et la coupole reviennent à Venise, non plus byzantins, mais romains. Certains détails byzantins sont encore conservés. Lombardo en conçoit l'heureuse disposition dans les panneaux de marbre de couleur, dans les ambons et dans la balustrade du chœur. Les palais de la Renaissance conservent ainsi dans leurs

façades un souvenir du passé, et Venise, tout en se transformant, montre qu'elle sait allier le goût du jour à son génie particulier.

Dans le style des Lombardi est la *scuola San Marco*, construite en 1485 et ornée de bas-reliefs, d'inspiration toscane avec perspectives. A Murano, l'église Saint-Michel a été bâtie par Moro Lombardo en 1466, et



Palais Dario.

le campanile, surmonté d'une petite coupole, rappelle les minarets arabes.

Les monuments de la Renaissance primitive offrent peu de reliefs dans les lignes architectoniques des façades, enjolivées de placages de marbre, très usités par les Lombardi. Dans un style sobre, inspiré de Lombardo, nous voyons le palais Dario (1450) par Scarpagnino ; le palais dei Camerlinghi par Bergamesco, d'une plus jolie composition ; les palais Corner-Spinelli et Vendramin ; les Procurazzie Vecchie (1520) qui forment tout le côté nord de la place Saint-Marc et habités jusqu'au XVIIe siècle par les Procurateurs ; la charmante Casa Guisetti, etc.

Outre les églises et les palais, il existait à Venise des établissements

spéciaux où se réunissaient les membres des confréries et des corporations; c'étaient les *scuole*. L'une, de style gothique est la *scuola della Misericordia;* de l'école des Lombardi, il y a la *scuola San Giovanni* et la *scuola San Rocco*, terminée par Scarpagnino en 1550 : cette dernière construction sans *pergolo* et avec fenêtres doubles. La même



Palais dei Camerlenghi.

disposition se retrouve dans les palais Corner-Spinelli et Vendramin, par les Lombardi. Puis viennent la façade de Saint-Sébastien et les *Vecchie Fabbriche*.

Jusqu'ici, la Renaissance, tout en apportant à Venise de nouveaux éléments pour l'embellissement de la ville, n'avait encore été adoptée que partiellement. Le sac de Rome par le connétable de Bourbon (1527) eut pour effet de disperser en Italie un certain nombre d'artistes et d'écrivains, plusieurs vinrent à Venise. Du nombre fut Jacopo Fratti dit le Sansovino, à la fois sculpteur et architecte. La *Libreria Vecchia* est son œuvre principale (1530). Le monument se compose d'une double galerie à piliers avec demi-colonnes supportant les arcades. L'ordre

supérieur est ionique et les arcades reposent sur de petites colonnes cannelées du même style. Cette disposition fut nouvelle à Venise ainsi que l'ornementation des architraves de proportions architectoniques particulières. L'harmonie générale de l'œuvre est complète mais peu vénitienne.

Du même architecte est la *Zecca*, l'ancienne monnaie (1536) qui donna



Palais Verndramin.

son nom aux *zecchini* (sequins) dont les premiers furent frappés sous le doge Dandolo. Construite dans un style sévère, la Zecca tranche trop subitement avec les traditions.

Quelques années plus tard il construisit la façade de *Santa Maria Mater Domini* (1540); *San Giorgio dei Greci* (1561), avec une coupole semblable à celles de Saint-Marc et un élégant campanile.

Par Sansovino, c'est encore la *Scala d'Oro*, au palais ducal, enrichie de stucs dus à Vittoria. La *Logetta*, élevée au pied du Campanile de la Piazza, ainsi que les statues qui la décorent, sont du même artiste.

Avec Sansovino, l'architecture présente des saillies plus accentuées et est exprimée par de grandes lignes ; le classicisme de Vitruve continue son œuvre.

Palladio, représenté particulièrement à Vicence, vient ensuite, et accuse la progression de cet art : son église du Rédempteur (1576), conçue



Scuola di San Rocco.

en des proportions harmonieuses, est d'une grande froideur. Ce n'est plus l'église chrétienne, c'est le temple élevé à une divinité indéterminée ; nous sommes déjà loin de l'art délicat et sympathique des Lombardi.

Saint-Georges-Majeur, construit par le même artiste, est d'un aspect plus vénitien. Son campanile, sa coupole et ses clochetons ne s'oublient pas, leurs silhouettes caractéristiques, devant le môle, se profilent d'une façon pittoresque sur l'infini de la lagune. L'intérieur du monument a trois nefs avec transept terminé par des absides semi-circulaires. La façade a été terminée par Scamozzi.

Palladio est aussi l'auteur de la façade de l'église San Francesco della Vigna (1560-1572) dont l'intérieur est de Sansovino (1534). Un peu avant cette époque (1527), Scarpagnino bâtissait San Giovanni Elemosinario.

Après Palladio, c'est da Ponte, auteur du pont du Rialto (1588-1591), du pont des Soupirs et des Prisons (1571-1597). Le pont du Rialto a tout une histoire.



La Bibliothèque Saint-Marc ou Libreria Vecchia.

On suppose bien que dès le VIIIe siècle, il existait un pont de bateaux entre les deux parties principales de Venise, toutefois ce fut en 1180 qu'un ingénieur du nom de Barattieri fit un pont plus stable, mais le pont de bois ne fut établi qu'en 1260 ; il se levait à volonté par le milieu comme Carpaccio le montre dans une de ses œuvres. En 1310, à la suite d'une conspiration, les conjurés, qui échouèrent dans leur tentative, s'enfuirent par le pont et le coupèrent après leur passage. Il fut reconstruit mais s'écroula lors d'une fête donnée à l'occasion du mariage du marquis de Ferrare. C'est à partir de ce moment que l'on construisit un tablier plus large, bordé de boutiques sur les côtés, car le quartier du Rialto, l'ancien centre de Venise, a toujours été très fréquenté, le commerce y était pros-

père grâce aux Fondacs et aux *Fabbriche* voisins, ainsi qu'aux marchés divers situés à proximité.

Ce fut en 1587 que le Sénat ouvrit un concours entre les architectes pour la présentation d'un projet de pont pratique et durable. La question avait déjà été étudiée par Giorgio Spaventi, fra Giocondo, Scarpagnino, Sansovino, Palladio, et Barroccio da Vignole ; Michel-Ange s'en occupa



San Giorgio dei Greci.

également. En effet, il existe une peinture à Florence, à la casa Buonarotti, où Michel-Ange présente un projet du pont du Rialto au doge Andrea Gritti.

Le concours eut lieu entre vingt-quatre concurrents, les travaux de Scamozzi, de da Ponte et de Alvise Baldu furent jugés les plus remarquables. Da Ponte l'emporta enfin.

La construction occasionna une dépense de 750 000 francs et 10 000 pilotis furent employés.

Le programme était complexe ; il fallait qu'une galère armée pût passer sous la voûte, de plus, on devait conserver les magasins de joailliers qui dressaient leur étalage.

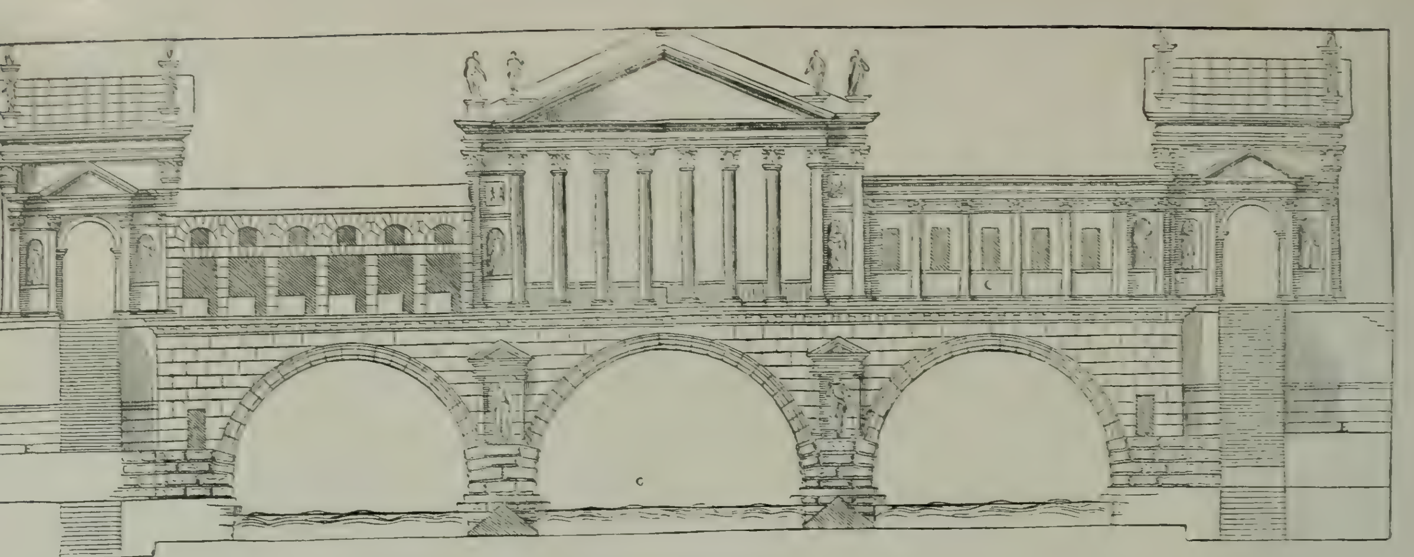
Pour arriver à ce résultat, on dut exhausser considérablement l'arc et établir un escalier conduisant à un large tablier. Afin de donner de l'élégance et rompre un peu la forme en dos d'âne qui paraissait s'imposer, da Ponte conçut deux lignes de boutiques à arcades pleines, coupées par



La Scala d'Oro (Palais des Doges).

un portique horizontal à claire-voie situé sur la plate-forme centrale. Entre les magasins, la voie est libre ; il y a un autre passage en encorbellement d'où l'on peut jouir du spectacle toujours vivant du grand canal sillonné de gondoles et de barques.

Dans le projet que nous donnons ci-contre, et dû à Palladio, le grand défaut est de barrer le canal d'une ligne horizontale et de posséder trois arches. Le peu de largeur disponible (le pont du Rialto n'a que quarante-



Projet pour le pont du Rialto, par Palladio.

huit mètres) et la situation à un tournant ne permettaient pas ce luxe. Au surplus, l'aspect un peu chargé de la composition de ce projet n'était guère

Le pont du Rialto.

en harmonie avec les constructions environnantes (il eût été trop romain) et aurait demandé à être exécuté à une grande échelle. L'œuvre de da Ponte,

simple et pleine de hardiesse, est universellement connue et appréciée.

Un architecte de Vérone, Sammicheli (1484-1554), laissa aussi à Venise quelques monuments et fit de l'architecture militaire : il construisit le château fort de Saint-André du Lido. Du même artiste sont les palais



Palais Grimani.

Grimani et Correr della Cà grande, tous deux de noble allure et ayant le balcon du premier étage très élevé au-dessus du niveau du canal.

Scamozzi marque ensuite le commencement de la décadence. Il construisit les *Procurazzie Nuove* (1584), en façade sur la place Saint-Marc, qui complètent la Libreria Vecchia de Sansovino, mais Scamozzi changea l'ordre adopté par son prédécesseur ; cet architecte est aussi l'auteur du

palais Contarini à Saints-Gervais et Protais. Un dernier architecte qui continue encore brillamment la réputation vénitienne est le Longhena, élève de Palladio. *La Salute*, d'une conception géniale, est son œuvre principale. Elevé de 1631 à 1682, ce temple aux majestueuses proportions s'aperçoit l'un des premiers, et se campe admirable à l'entrée du grand canal, bombant ses coupoles claires au soleil levant comme aux harmo-



Palais Corner della Cà grande.

nies du soir. Avec la *dogana*, due à Benoni, et dont la sobriété sied si bien au voisinage écrasant de la Salute, Venise possède une entrée sur le *Canalezzo* digne de son passé, symbolisé par la boule d'or et la statue de la Fortune brillant à la pointe de l'île.

Ce fut à la suite de la peste de 1631 et après un vœu du Sénat, en commémoration du salut de Venise, que fut construite l'église Santa Maria della Salute. L'intérieur du monument, conçu dans l'esprit de Michel-Ange et de Bramante, est hardi, mais n'a pas le goût plein de tact que nous aimons ailleurs ; on préféra trop à cette époque les orgueilleuses conceptions monumentales sans saveur, qui pourtant imposent l'admiration. Longhena, avec la collaboration de M. G. Massari, eleva les palais

Pesaro et Rezzonico ; tous deux, sauf à la base, sont presque semblables.

Dans la voie dangereuse de vouloir trop flatter des goûts passagers, le sentiment de la mesure disparaît; ainsi nous voyons, du même architecte, la façade baroque de l'*Ospedaletto*, d'une surcharge outrée ; de même genre est la façade de Saint-Moïse (1668) par Matteo Carnero et Alessandro Tremignano, chef-d'œuvre de lourde insignifiance. C'est Longhena qui a imaginé ces Maures cariatides d'un si disgracieux effet à l'Ospedaletto et que nous retrouvons encore dans le tombeau de Pesaro, aux Frari. Le mauvais goût de ces Maures sculptés survit encore, tous les marchands de meubles modernes encombrent leurs étalages de Noirs d'ébène aux criardes draperies. A Venise, dans la suite, c'est le genre baroque et rococo qui prévaudra : l'église *dei Gesuiti*, bâtie dans le même goût (1715-1730), quoique moins surchargée, est d'un style vide et prétentieux que nous retrouvons dans les colonnes torses du baldaquin du chœur.



Santa Maria della Salute.

Depuis un siècle, l'architecture vénitienne déclinait, le style baroque, qui fit rage dans toute l'Italie, mit le comble à la décadence : les jésuites se plurent à le répandre.

Les édifices de la dernière époque, toutefois, ne sont pas assez nombreux pour rompre le charme et les anciens monuments existent toujours, ravennais, byzantins, gothiques et de la Renaissance. Mais, sollicitée par des influences diverses, Venise, qui ne forma pas d'école d'architecture, devait perdre ses anciennes traditions.

CHAPITRE IV

LA SCULPTURE

La sculpture, souvent, est inséparable de l'architecture, elle en est le complément indispensable. Pendant la Renaissance surtout, l'union de ces deux arts est très intime ; la principale raison est que les architectes étaient eux-mêmes sculpteurs. De la sorte, les artistes purent donner librement carrière à leur science et à leur talent, et selon l'occasion, imprimèrent à leur œuvre cet équilibre parfait, si rare de nos jours.

A Venise, la sculpture suivit, bien avant la Renaissance, les progrès artistiques de l'Italie, mais n'eut pas de caractère propre et ne fut souvent qu'accessoire dans un ensemble décoratif. Les meilleures œuvres sont dues à des artistes étrangers à Venise ; la plupart ne valent pas celles de l'Italie. Cependant Venise peut s'enorgueillir de trois principaux sculpteurs : Lombardo, Leopardi et Vittoria. Le goût naturel vénitien, tout formé de magie orientale, ne fut longtemps satisfait que par les colorations rutilantes des mosaïques et la luxueuse harmonie des marbres et des ors ; un œil coloriste ne peut être séduit par la forme des statues et par le figé des mouvements, aussi malgré le génie de ses artistes, Venise fut pauvre en statuaire.

Jusqu'au XIIIe siècle, Venise se contenta de bas-reliefs, guirlandes, chapiteaux, importés d'Orient, ou provenant de divers monuments. C'est au XIVe siècle que les sculpteurs italiens furent accueillis, le premier fut Niccolo Pisano dont le fils était connu des Vénitiens et qui travaillait à Padoue. Il est l'auteur du Saint-Simon le prophète (1317) à l'église du même nom, œuvre exécutée avec un esprit réaliste que nous retrouvons aussi dans une Madone en bas-relief, aux Carmini (1340). De l'année 1345, il existe un bas-relief placé dans la cour du monastère de la Charité, ainsi que la statue de jeune femme du portail des Frari.

C'est surtout dans l'art des tombeaux que les Vénitiens se sont

montrés supérieurs, excellant dans l'exécution d'une œuvre décorative où s'unissaient l'architecture et la sculpture.

Les œuvres les plus complètes de ce genre enrichissent les églises, en particulier les Frari et San Giovanni e Paolo. Ici, nous retrouvons



Tombeau du doge Michele Morosini, à San Giovanni e Paolo.

l'orgueilleuse vanité des familles patriciennes qui imposèrent à la postérité le nom de l'un d'entre eux.

Le type du monument funéraire le plus simple se compose d'un sarcophage soutenu par des consoles ou placé dans une niche. D'autres s'élèvent en arcs posés sur des colonnes ou sur des bases massives. La statue du défunt repose sous le dais ou bien s'élève dans le centre de la composition.

Les plus anciens monuments funèbres sont ceux d'Arnold Teuton (1337) aux Frari, et d'Alberti (1336), ambassadeur de Florence, dont Venise prit à sa charge les funérailles. Dans la chapelle du baptistère, à Saint-Marc, le tombeau de saint Isidore et celui d'Andrea Dandolo (1354) dénotent une influence toscane, surtout avec les deux anges qui ornent le



Monument du doge Tommaso Mocenigo, à San Giovanni e Paolo.

monument du doge. D'une autre ordonnance est le tombeau du doge Corner (1367), à San Giovanni e Paolo : le défunt y est placé sur un lit de parade, semblable à celui du doge Venier, et que nous reproduisons. Un monument gothique, très différent encore, avec fronton, clochetons et mosaïque élevé à Michel Morosini (1382), se trouve dans la même église.

Il est difficile, dans les sculptures de l'époque gothique, de préciser

l'artiste qui les a exécutés : le gothique de Venise est œuvre collective et confondu généralement avec le nom de la famille Massegne, composée d'artistes qui exécutèrent de nombreuses œuvres en collaboration, formant ainsi une véritable corporation de tailleurs d'images. Les princi-



Tombeau du doge Antonio Venier, à San Giovanni e Paolo.

paux Massegne furent Pietro et Paolo, auteurs du grand autel de l'église San Francesco de Bologne. Dans le chœur de la basilique Saint-Marc, on leur doit deux statues de la Vierge et de l'Apôtre (1307) ainsi que les statuettes qui ornent le jubé. Paolo exécuta le monument de Jacob Cavalli à San Giovanni e Paolo, œuvre très endommagée, mais excellent spécimen du genre, ainsi que le tombeau du doge Antonio : il édifia aussi l'autel de la chapelle du baptistère aux Frari et le monu-

ment de Mocenigo où le doge repose sur un lit de parade orné de rideaux.

Sans baldaquin et avec la statue couchée sur le sarcophage, nous



Monument de Beato Carissimo da Chiogga (Tombeau de Beato Pacifico Buono).

voyons le monument du doge Ant. Venier (1400). Dans le même style, mais plus fleuri, l'église des Frari possède le tombeau de Beato Pacifico Buono, œuvre due à un Florentin. Pendant la période architecturale, de 1380 à 1450, l'art gothique se maintient plein de sobriété, les monuments funèbres conservent l'allure qui convient à leur caractère. Ils sont modestes, comparés à ceux des époques qui suivirent.

De la même période, sont trois sujets sculptés qui ornent les angles du palais ducal : l'un, représentant l'*Ivresse de Noé*, est de Romani Marc, exécuté en 1317; le second, le *Jugement de Salomon*, œuvre qui, tout en conservant une allure gothique, a le caractère de la Renaissance: elle



Le jugement de Salomon (Groupe à l'angle sud-ouest du palais ducal).

est due à Pietro di Nicola da Firenze et à Giovanni di Martino da Fiesole (1344). Le troisième sujet est d'une grande jeunesse d'inspiration et montre Adam et Ève debout sous l'arbre de vie. A ces trois compositions vient se joindre le Saint-Jean-Baptiste doré de l'église des Frari, œuvre de Donatello où nous retrouvons l'accent et la distinction du maître.

A la même époque, le Milanais Matteo dei Raverti, collabore à l'ornementation de la Cà d'Oro, à l'hôpital de la Miséricorde et au portail de

San Giovanni e Paolo. Ensuite Antonio Rizzo, inspiré directement de Donatello, laissa à Venise des œuvres gracieuses mais où manque l'inspiration. Nous savons qu'il est l'auteur des statues bien peu significatives



Le Péché originel (Groupe à l'angle sud-ouest du palais ducal).

d'Adam et Ève placées dans les niches de la tour de l'horloge au palais ducal, près de la porte della Carta.

Le talent précis de Rizzo est mieux représenté par le buste si caractérisé d'Andrea Lorédan avec sa chevelure en forme de coiffe, ainsi que par la tête du doge Francesco Foscari (1423-1457), qui couronné du *corno*, a quelque chose de sacerdotal. On doit aussi à Rizzo un des plus beaux tombeaux des Frari, celui du doge Nicolo Tron (1473), monument qui marque le commencement de la Renaissance en ce genre tumulaire.

Le monument est de vastes dimensions et s'étage démesurément ; outre la statue du défunt couchée sur le sarcophage, le doge est placé debout dans la partie inférieure, au-dessus de la cimaise. Des statues occupent des niches, celle du Sauveur est située sous l'arc supérieur. Ce tombeau devient véritablement une œuvre architecturale complète, de la base au sommet. Quoique les reliefs soient peu indiqués, cette œuvre ouvre une nouvelle voie et l'aspect imposant des monuments funéraires s'accentue en de pompeuses compositions.



Saint Jean-Baptiste.
Statue en bois, par Donatello.

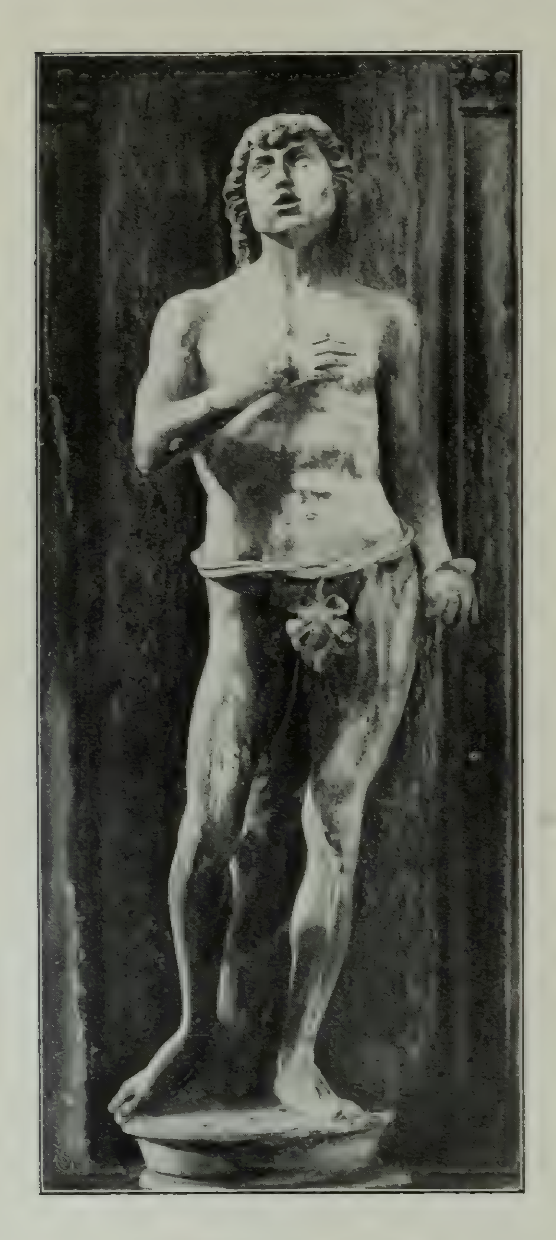
Plein de grandeur et cependant exécuté dans de moindres proportions, est le tombeau de Nicolo Marcello (1474) par les Lombardi, à San Giovanni e Paolo. Ici, la composition est rationnelle et véritablement le sarcophage se trouve abrité. Des Lombardi, voici encore le monument du doge Pietro Mocenigo (1476), à la même église, et dont le sarcophage ressemble à un coffret à bijoux, sur lequel est érigée la statue du doge. D'élégantes statuettes allégoriques ornent aussi le tombeau qui offre un aspect moins funèbre.

Le nom des Lombardi occupe à Venise toute une période, la plus délicate de la Renaissance, si riche en familles d'artistes.

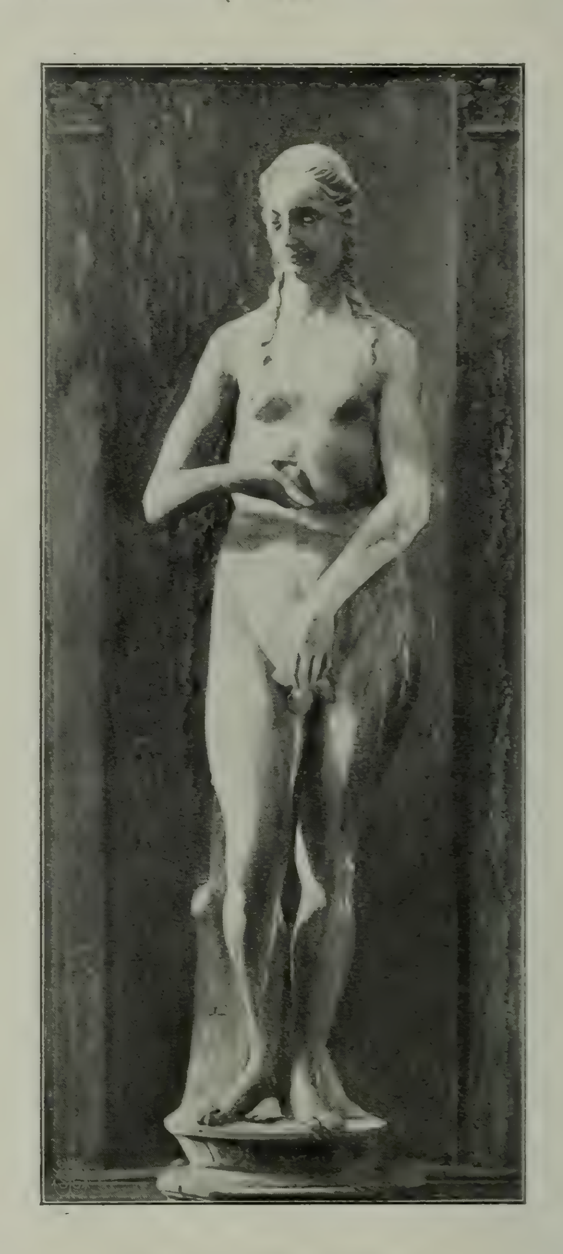
Pietro fut le chef de la dynastie qui dura depuis le milieu du XVe siècle jusqu'au commencement du XVIIe siècle. Pietro Solari, dit le Lombardo, venait de la campagne lombarde, comme l'indique son surnom, il éleva le tombeau du Dante à Ravenne, et on peut reconnaître comme de ses œuvres les deux autels qui sont à l'entrée du chœur de Saint-Marc. Dans la même basilique, Pietro édifia le monument du cardinal Zénon. Ce tombeau fut d'abord confié à Antonio Lombardo son fils et à Leopardi, mais à la suite de dissension entre les deux collaborateurs, Pietro fut chargé de terminer l'œuvre commencée et eut ainsi son fils sous sa direction. La statue du cardinal est de Leopardi, mais les statues de la Foi, l'Espérance, la Charité, la Prudence, la Piété et la Magni-

ficence sont attribuées à Pietro. Pour le monument de Mocenigo à San Giovanni e Paolo, il s'adjoignit la collaboration de ses fils Tullio et Antonio.

Pietro construisit également le palais Vendramin (1499) et succéda à



Adam, par Antonio Rizzo.



Ève, par Antonio Rizzo.

(Tourelle du Palais des Doges.)

Rizzo comme directeur des travaux publics avec appointements de 125 ducats d'or à l'année. En 1504, il restaura le Fondaco dei Tedeschi, mais à partir de l'année 1511, le silence se fait sur son nom.

Ce fut Martino Lombardo, fils de l'un de ses frères, qui construisit la façade de l'église San Zaccaria et la Scuola di San Marco, que nous avons

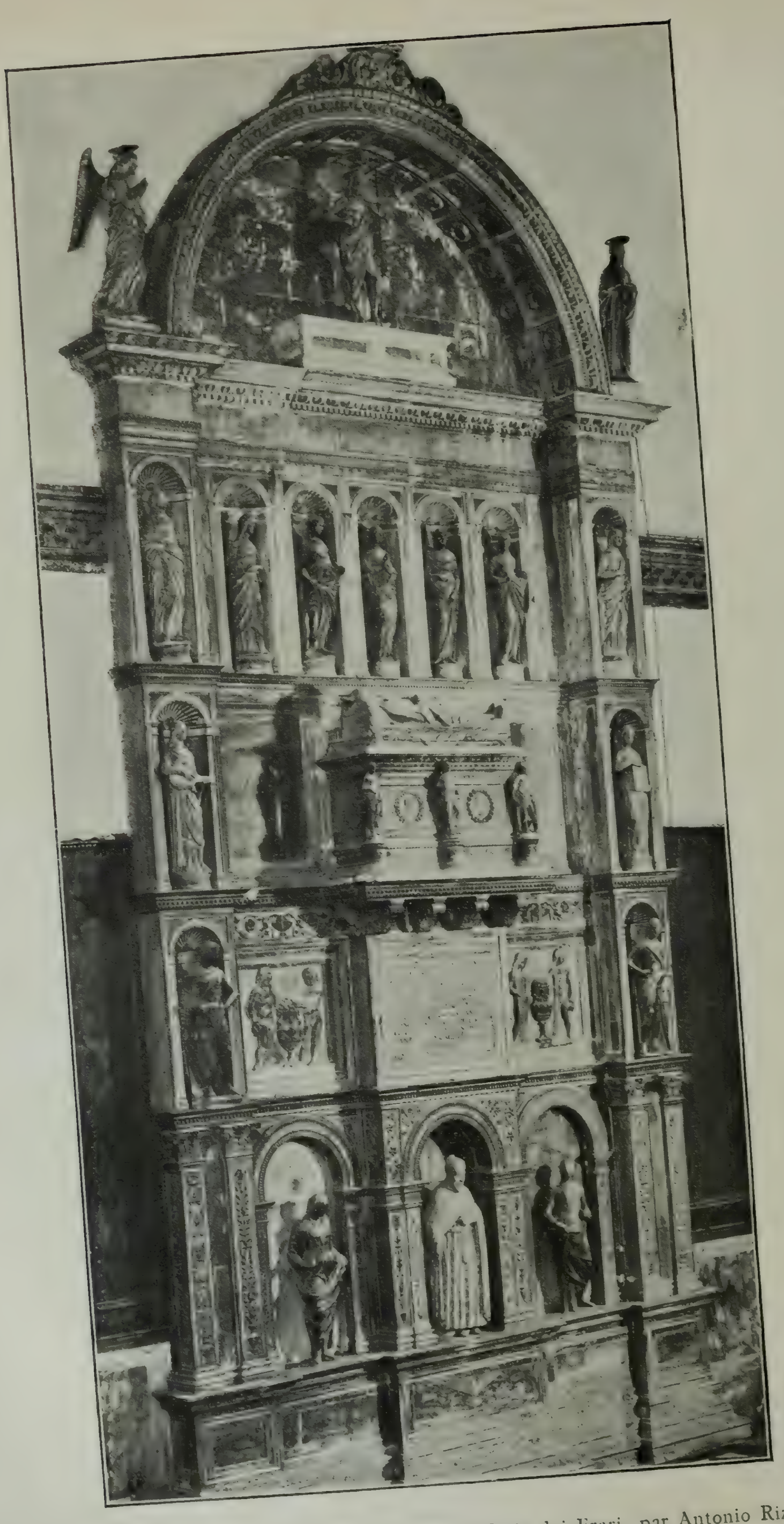
déjà mentionnées. Dans la façade de cette scuola, on retrouve les dispositions générales caractéristiques des monuments funèbres, avec réminiscences byzantines du plus décoratif effet. Un porche surmonte la porte, encadrée de deux ouvertures simulées offrant une perspective imaginaire en bas-relief, au milieu de laquelle un lion est campé. On



Buste d'Andrea Lorédan, par Antonio Rizzo.

retrouve, dans le grand tympan de la façade, la fenêtre circulaire de San Zaccaria.

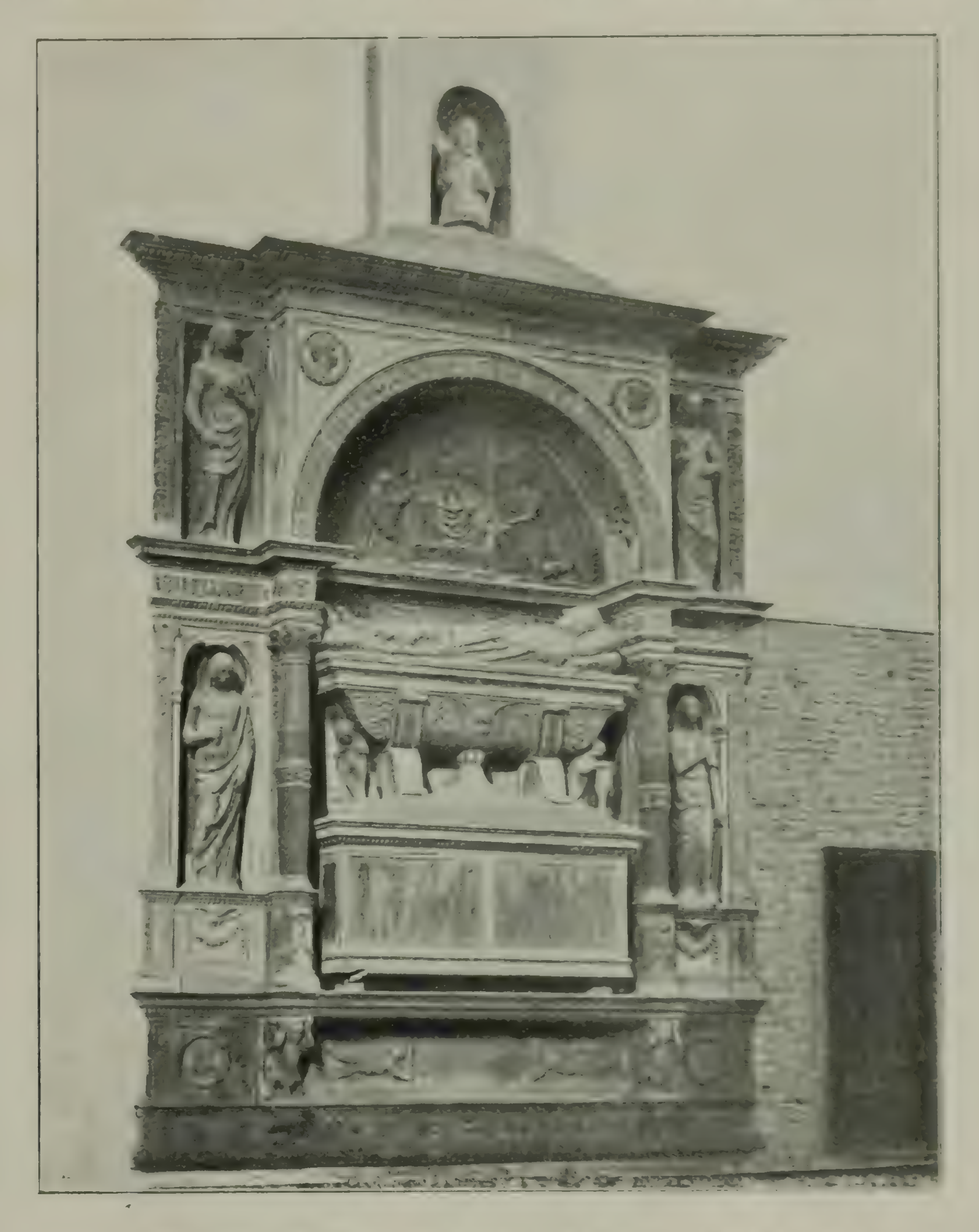
Antonio Lombardo, plus artiste que son frère, fut architecte et sculpteur; comme architecte, il exécuta l'église San Salvator que Giorgio Spaventi avait commencée; ses meilleures œuvres sont à Trévise. Comme sculpteur, nous l'avons vu collaborer au tombeau de Mocenigo, dont les statues sont dues à Antonio; celle du doge est particulièrement estimée.



Monument du doge Niccolo Tron, à Santa Maria dei Frari, par Antonio Rizzo.

Le même artiste sculpta les douze apôtres de l'autel de Saint-Jean-Chrysostome ainsi que deux charmantes statuettes à l'église Santa Maria dei Miracoli qu'avait construite son père.

Il y eut aussi Sante Lombardo dont les œuvres se confondent avec



Monument du doge Niccolo Marcello, à San Giovanni e Paolo

celles de ses illustres parents. Sante, tout jeune, inspectait les travaux de construction de Pietro, et on assure qu'il est l'auteur du palais Trevisani, près de Santa Maria Formosa.

C'est encore Moro Lombardo, fils de Martino, l'auteur de San Zaccaria. Il fut aussi le collaborateur de son père et on lui attribue la construction de l'église San Giovanni Crisostomo, édifiée en collaboration avec

Sebastiano da Lugano. Saint-Michel de Murano est une de ses œuvres. Il y a de grands rapports entre ces deux églises.

A la même époque, nous avons cité le nom de Leopardi, un des artistes les plus renommés parmi ceux de Venise. Il fut en même temps



Monument du doge Pietro Mocenigo, à San Giovanni e Paolo.

architecte, sculpteur et fondeur de la République. Né dans la seconde moitié du XV[e] siècle, il mourut en 1545. Un de ses grands chefs-d'œuvre est le tombeau du doge Vendramin (1478) à San Giovanni e Paolo, influencé sensiblement par l'art gréco-romain. Deux colonnes corinthiennes supportent un dais très élancé et la partie centrale est vide, laissant un vaste espace au-dessus de la statue couchée du doge. Cette sobriété est d'un bel



Tombeau du doge Andrea Vendramin, à San Giovanni e Paolo.

effet; l'arc s'élève triomphalement. Le portail de Saint-Jean-l'Évangéliste est du même artiste.



Base en bronze d'un porte-étendard de la Piazza, par Alessandro Leopardi.

Les sculpteurs de la Renaissance ne dédaignaient pas de collaborer aux œuvres les plus variées; ainsi Leopardi exécuta la base des mâts de la République où l'influence de Benvenuto Cellini ne semble pas étrangère. Leopardi est aussi l'auteur du piédestal si élégant de la statue de Colleoni et opéra également la fonte de la statue, œuvre de puissante allure due au Florentin Andrea Verrochio.

Une légende s'est formée au sujet de ce monument. Le condottiere Bartolomeo Colleoni, né à Bergame, entra au service de la République en 1448 après avoir servi contre Venise. Vainqueur et fort de ses mérites, il traita avec la République qui le nomma chef suprême des troupes de terre ferme. Avant de mourir, il légua une somme importante à la ville avec charge de lui élever une statue en face de la basilique Saint-Marc. Les lois s'opposant à l'encombrement de la Piazza, on choisit la place San Giovanni e Paolo, et le célèbre Verrochio fut désigné pour faire la statue demandée. L'artiste se mit à l'œuvre, mais il apprit qu'on allait diviser la commande en ne lui laissant que l'exécution du cheval. Furieux, Ver-

rocchio brisa l'ébauche et partit pour Florence. Un messager secret lui fut envoyé et menace lui fut faite s'il ne terminait pas l'œuvre commencée. La statue était terminée quand il mourut, et Leopardi qui fut chargé de la fonte, sans scrupules, apposa son nom sur le cheval

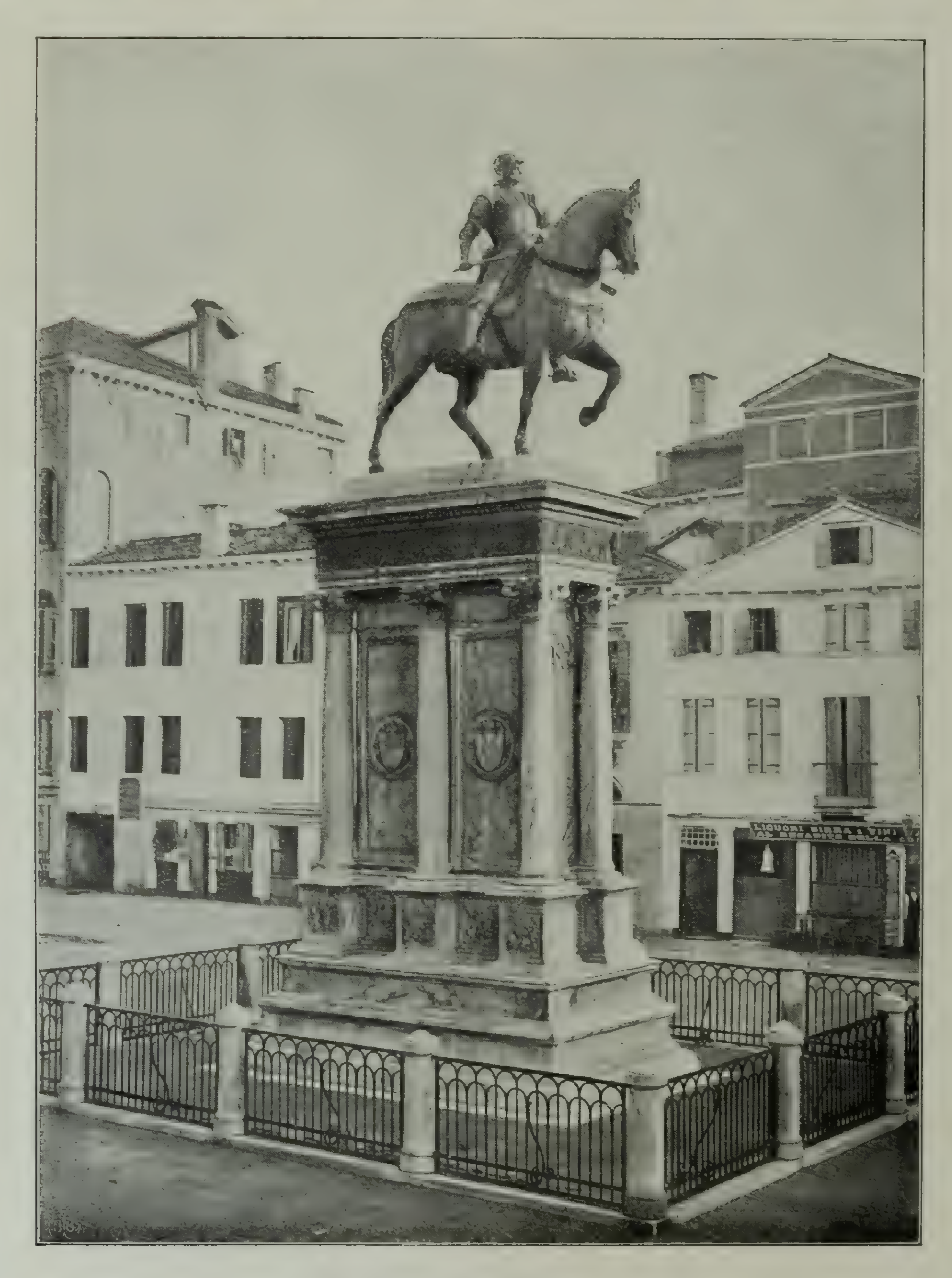


Statue en bronze de Colleoni, par Andrea Verrocchio.

dont il avait terminé quelques détails. En 1487, Leopardi fut momentanément banni de Venise comme faussaire pour avoir altéré un acte dans un but de spoliation. En 1531, on le retrouve à la Zecca ; il exécuta, dans la suite, le tombeau du doge Pietro Bernardo, aux Frari (1525).

Après Leopardi, nous revoyons, comme sculpteur, Jacopo Sansovino,

que nous connaissions comme architecte de la Logetta et dont nous reproduisons les statues : Apollon et le Génie de la Paix; œuvres de peu de vie. Il exécuta le tombeau de Venier, à San Salvator (1556)



Monument de Colleoni.

et des panneaux de porte à Saint-Marc, dans l'esprit de Ghiberti, ainsi que les deux statues de Mars et de Neptune de l'escalier des Géants, au palais ducal; le Neptune, surtout, rappelle la façon de Michel-Ange.

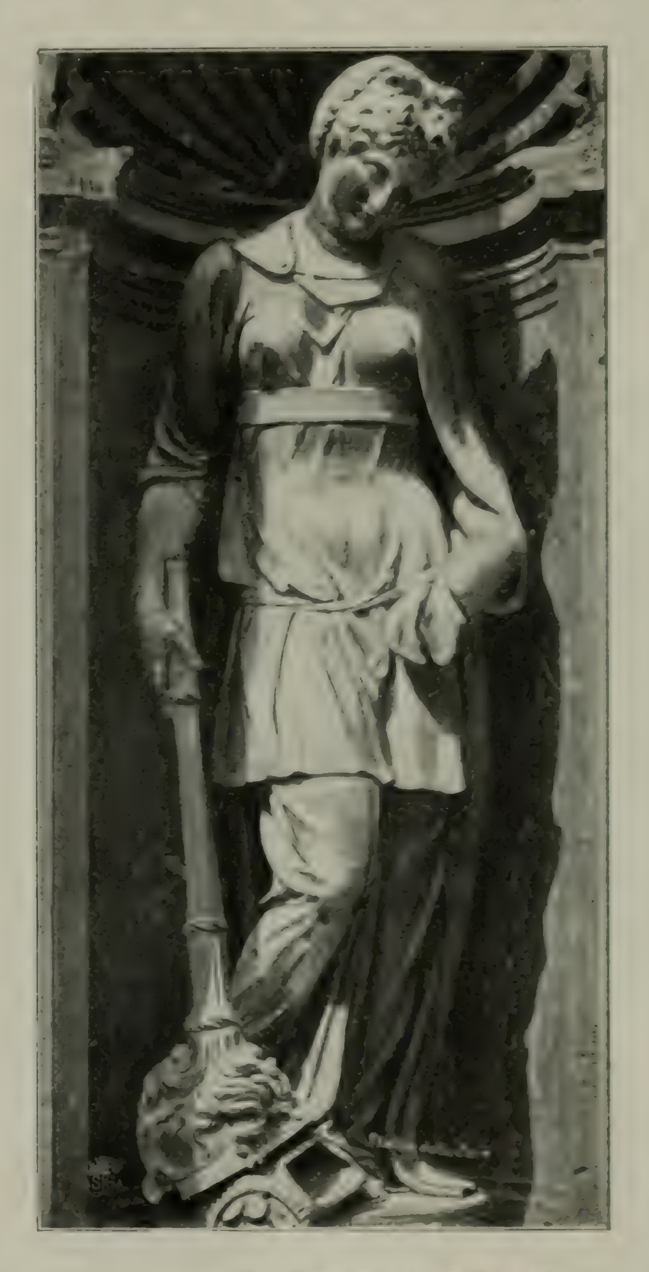
Les successeurs de Sansovino furent Danese Cataneo, Alessandro

Vittoria, Campagna et Tommaso Lombardo, auteur d'une madone à Saint-Sébastien.

Allessandro Vittoria né à Trente, vint tout jeune à Venise et eut pour maître Sansovino. Il rompit avec les traditions froides de ses contemporains, et fut le Tintoret de la sculpture, montrant une fougue toute nouvelle dans l'étude plus sincère de la nature. Son vigoureux tempérament ne fut pas toujours maîtrisé et parfois brilla trop dans les travaux auxquels il était appelé à collaborer. Les stucs qu'il composa sont la plus délicate partie de son œuvre, nous savons qu'il est l'auteur de ceux qui ornent la Scala d'Oro et la salle des Quatre-Portes au palais ducal.



Jacopo Sansovino. Apollon.



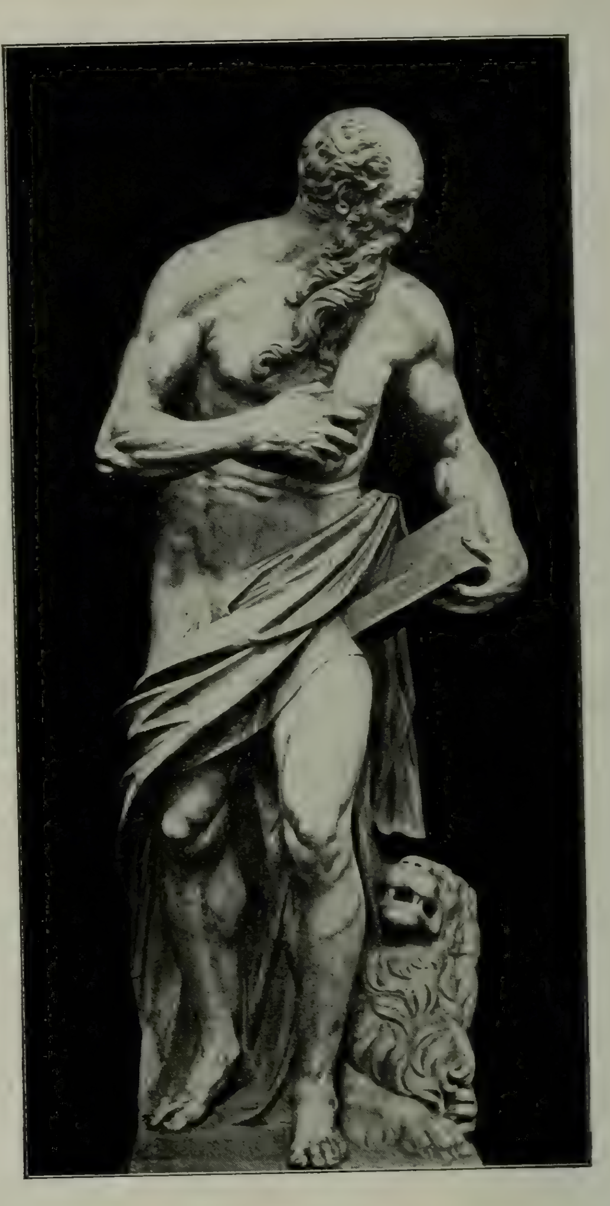
Jacopo Sansovino. Le Génie de la Paix.

ainsi que ceux du plafond de la Libreria Vecchia et du palais Albrizzi.

Décorateur de premier ordre, Vittoria fut l'artiste le plus choyé de la ville la plus décorative du monde, contemporain du Titien et de Véronèse, de Sansovino et de Palladio, à l'âge de quatre-vingt-trois ans, il reste seul



Tommaso Lombardi.
Madone, à San Sebastiano.



Alessandro Vittoria.
Saint Jérome, à Santa Maria dei Frari.

le plus autorisé des artistes, dirigeant et imposant ses idées, ombrageux de certains talents et accueillant les jeunes artistes qui encensaient son génie.

Vittoria est l'auteur des statues de la *Justice* et de *Venise* qui se dressent au-dessus des grandes fenêtres du palais ducal. Il fut aussi chargé de la construction de la chapelle du rosaire à San Giovanni e Paolo ; pour

ce travail il s'associa Girolamo Campagna qui exécuta quelques statues. Il fut l'architecte de la scuola San Girolamo et de plusieurs chapelles ornées de sculptures. Mais l'architecte ne valut pas le sculpteur. Parmi ses œuvres nombreuses, la plus justement célèbre est le Saint-Jérôme placé aux Frari, statue où l'on veut reconnaître le Titien à l'âge de



G. Campagna. Groupe du maître-autel de San Giorgio Maggiore.

quatre-vingt-dix ans. Ce corps robuste et vivant fait impression, il est d'un modelé consciencieux et savant, mais n'a aucun caractère religieux.

A Saint-Georges-Majeur et à San Francesco della Vigna, existent des statues du maître; dans cette dernière église sont les statuettes en bronze de saint Jean-Baptiste et de saint François qui surmontent les bénitiers, ainsi qu'un Saint-Roch, un Saint-Antoine abbé, et un Saint-Sébastien. Ce sont encore un Saint-Daniel à San Giuliano ; une Sainte-Catherine à San Sebastiano et un Saint-Jacques à San Giacomo di Rialto, etc. A San Sebas-

tiano, il exécuta un Saint-Marc ainsi que le buste du procurateur Antonia Grimani (1565). De nombreux portraits sculptés, dus à son ciseau, d'une grande virtuosité et d'une mâle énergie, meublent les palais vénitiens; le buste de Gaspard Contarini est considéré comme le meilleur. Il sculpta

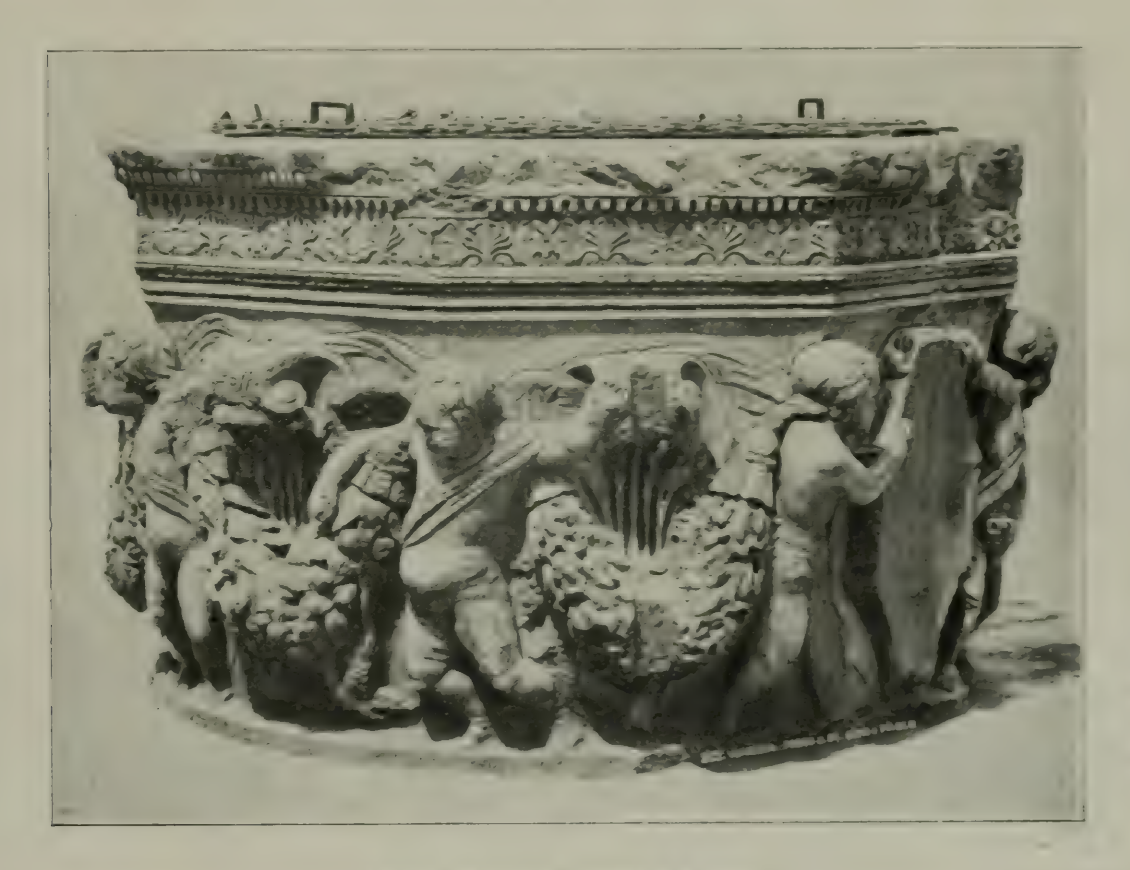


Longhena et Melchior Barthel. Monument de Pesaro, aux Frari.

aussi son propre portrait qu'il destinait à son tombeau, à San Zaccaria et dont les cariatides sont élégantes. A mentionner, les robustes cariatides de la Libreria Vecchia.

Vittoria eut de nombreux élèves, parmi les plus connus, on cite Alessandro Bresciano, à qui l'on doit le grand candélabre de bronze de la Salute, d'une composition un peu compliquée, mais ingénieuse; Tiziano Aspeti, auteur de la belle cheminée de la salle de l'Anticollège.

Un autre sculpteur, Girolamo Campagna (1552-1623), élève de Sansovino, fit des œuvres un peu tourmentées et exécuta le groupe qui orne l'autel de Saint-Georges-Majeur et la statue du doge Lorédan; il collabora, nous le savons, à la décoration de la chapelle du Rosaire, détruite par un incendie, ainsi qu'à celle du pont du Rialto, sans compter quelques œuvres dispersées dans plusieurs églises.



Puits, près San Giovanni e Paolo.

Un élève de Campagna, Giulio del Moro da Verona continua le même genre de travaux que son maître et éleva les tombeaux des doges Priuli et Delfino, à San Salvator; il fut architecte, même peintre, et signait ses œuvres avec tous ses titres.

Avec Campagna et son école, la sculpture entre dans une phase regrettable, et perd toute sobriété et tenue. Nous sommes au XVIIe siècle où florissait le Bernin. L'esprit si délicat de la Renaissance primitive semble maintenant ignoré, et des souvenirs antiques on ne veut retenir que les grandes proportions. Ainsi nous voyons le Longhena, architecte de la Salute et de façades monumentales, exécuter le tombeau de Pesaro aux Frari (1669), œuvre d'une certaine envolée, mais trop théâtrale. En cette époque boursouflée dont nous avons vu l'architecture, la grâce a

disparu : l'orgueil des nobles qui, alors, n'avaient à leur actif que des souvenirs et une grosse fortune, s'enhardissait jusqu'aux sublimes arrogances. Le tombeau de Pesaro restera comme un spécimen parfait de parade et d'enflure.

L'influence de Bernin eut sa répercussion à Venise ; toute l'Italie voulait des statues étoffées avec fracas et contournées comme dans un délire.



Niccolo dei Conti. Puits en bronze de la cour du Palais ducal.

On prit au Bernin ses défauts, on laissa ses qualités ; on n'aima en cette époque que l'ampleur décorative.

Dans les compositions, les figures semblent se fuir, elles sont étrangères l'une à l'autre, et malgré l'ordonnance générale c'est la désunion absolue ; le sens harmonique des lignes n'est plus compris.

Cette mode détestable trouve un nouvel exemple dans la façade de l'église San Mose. Un certain Andrea Brustolon a exagéré encore le genre avec ses meubles *rococo*.

Dans la première moitié du XVIIIe siècle, deux sculpteurs sont encore à citer : Giuseppe Toretti et Alvise Tagliapietra, auteurs de bas-reliefs d'un certain mérite qui figurent à la chapelle du Rosaire. L'exécution

en est délicate et spirituelle, les étoffes sont traitées avec beaucoup de brio.

Avec Canova (1757-1828) se clôt à Venise la série des sculpteurs illustres. Il reprend la tradition antique, mais fuyant l'exubérance, il tombe dans la froideur de notre peintre David. Ses œuvres, cependant, ont le grand charme d'une extrême jeunesse. Son mausolée est au Frari et a été exécuté par ses élèves Martini, Fabris, Ferrari.

Jusqu'ici, en fait de sculptures, nous avons vu surtout des tombeaux et des statues, mais que d'œuvres exquises tant en marbre qu'en bronze, en meubles et en objets d'art!



Andrea Bresciano.
Candélabre, à S. Maria della Salute.

Les bronzes et les marbres qui s'imposent tout d'abord sont les margelles des puits de Venise, une des curiosités de la ville. Ces puits sont de différentes époques ; au Canareggio il y en a même un de byzantin, très historié et ajouré comme une dentelle. Quelques spécimens romans existent, composés avec deux arcades de face ; l'époque gothique nous donne des margelles avec feuilles d'acanthe et tête de lion ; un puits du style des Lombardi se trouve dans la cour du palais Oddi. Généralement, ils sont historiés comme les chapiteaux dont ils ont souvent la forme ; ainsi plus spécialement ceux semblables aux grands chapiteaux de base du palais ducal. Un spécimen bien conservé est celui de la place San Giovanni e Paolo, avec amours et guirlandes, motifs si chers à l'art hellénistique.

Toutefois les deux pièces capitales du genre sont les vasques de bronze de la cour du palais ducal. L'une est de Niccolo Conti (1556), directeur des fonderies de canons de la République ; l'autre est due à Alberghetti, également fondeur de la République. La décoration de ces deux vasques, d'une extrême richesse de composition, est un peu

confuse : l'œuvre d'Alberghetti quoique plus sobre est moins élégante de forme.



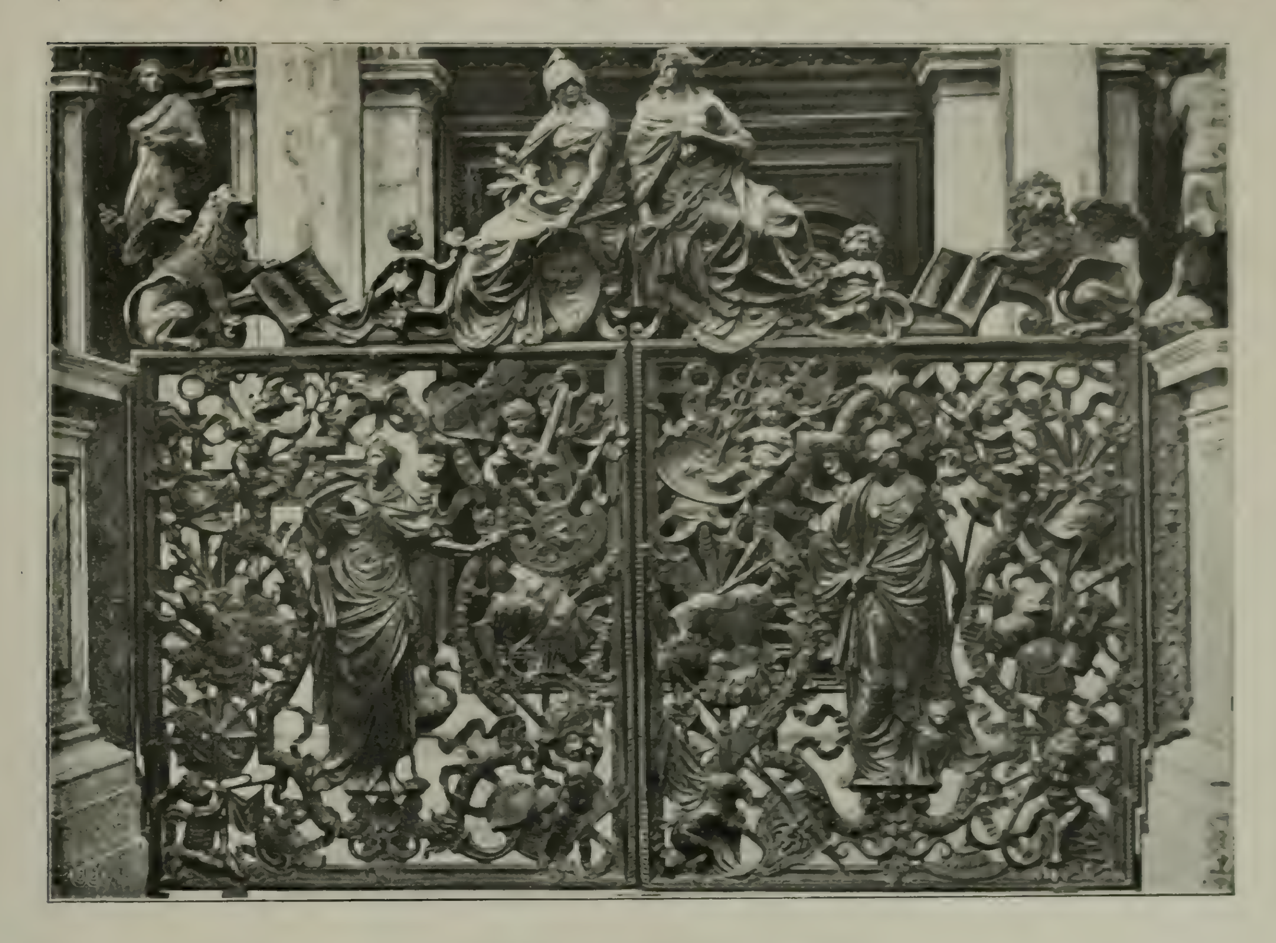
Niccoletto Roccatagliata.
Candélabre, à San Giorgio Maggiore.

Les fondeurs s'installèrent à Venise au XIIe siècle et imitèrent ceux de Byzance ; la porte de droite en bronze, à Saint-Marc, est attribuée à des artistes byzantins venus à Venise au XIIIe siècle.

Les canons de la République, dans la suite, furent fondus par des sculpteurs orfèvres dont le premier fut le Vénitien Bertuccio : ils exécutèrent aussi les portes de bronze de la sacristie de Saint-Marc où se voient les bustes du Titien, de l'Arétin et de Sansovino qui en était l'auteur.

Nous avons déjà parlé de Leopardi et de la base de bronze des mâts de la Piazza, ainsi que du flambeau de la Salute, par Bresciano. A Saint-Georges-Majeur, on peut également voir un candélabre orné d'enfants nus d'un joli modelé, dû à Roccatagliata. Les plus anciens flambeaux d'autel datent du XVe siècle et sont enrichis d'émaux. Le trésor de Saint-Marc et le musée Correr possèdent des objets d'art, entre autres, un pupitre d'origine flamande que plusieurs auteurs ont prétendu avoir été rapportés de Rhodes par Morosini. Il n'est pas jusqu'aux marteaux de portes qui ne soient dignes d'attention et à eux seuls formeraient une copieuse collection.

Terminons par une œuvre en bronze fondue en 1750 par Antonio Gaia (1684-1769) : la grille de la Logetta, dont la composition est chargée



Antonio Gaia. Grille de la Logetta.

d'emblèmes guerriers où se jouent des amours et où se dressent des figures allégoriques de proportions démesurées. Deux statues de la Paix et du Commerce couronnent l'ensemble. L'œuvre, d'une conception un peu mièvre et confuse, porte bien l'empreinte de l'époque.

CHAPITRE V

LA PEINTURE

Plus que tout autre, l'art de la peinture traduit d'une façon expressive et brillante les aspirations et les goûts: elle reflète fidèlement l'âme d'une époque en ce qu'elle reproduit les scènes de la vie, exprime et fixe par la couleur les plus fugitives impressions.

De Vivarini à Tiepolo, la peinture vénitienne a parcouru un cycle complet : elle a eu ses Primitifs, connut sa période classique et ses chefs-d'œuvre, puis sa décadence. De plus, en étudiant cet art à Venise, on admire combien les peintres vénitiens, au moment où ils s'affranchirent de la Grèce byzantine et de l'école de Florence, surent créer un art national.

Il ne faut pas trop chercher chez eux les suavités d'un Giotto et d'un Angelico, ni la simplicité naïve des époques de foi. Sauf quelques exceptions du début, la peinture de Venise est généralement païenne.

A Venise, au XVI[e] siècle, l'art devient œuvre d'épicuriens qui surent puiser dans l'étude des belles-lettres et dans les rapports commerciaux suivis avec l'Orient un ardent amour du bien-être ; ainsi s'épanouit la civilisation la plus raffinée : débauche de luxe et d'élégance, d'orgueil et de volupté , alors les vertus et les vices, sur lesquels s'échafaudent les sociétés, furent largement pratiqués par ces seigneurs éblouis de ce faste oriental qui, avec la richesse, apportait aussi la corruption.

Du XV[e] au XVIII[e] siècle, la peinture vénitienne sut plaire ; mais elle voulut aussi briller et fut très peu intime ; elle devint par cela même essentiellement décorative : libre champ fut donné aux grandioses conceptions pour flatter la vanité des patriciens et rendre toujours vivants à leurs yeux les glorieux souvenirs.

Avec des idées si superficielles, la peinture religieuse ne fut pas, à Venise, d'une extrême sincérité : si la religion sembla être honorée par le

Titien, Véronèse et Tiepolo, elle le fut par habitude plutôt que par conviction. Ces artistes ne glorifièrent que la divinité qui aurait pu tout aussi bien ne pas être chrétienne. C'est Vénus, c'est Jupiter que l'on représente sous les traits de la Vierge et des Saints, c'est l'Olympe dépaysé. Cet effet païen de la Renaissance en Italie s'est msnifesté un peu partout : à Venise, elle trouva le terrain favorable, le grain germa ; les fruits en furent savoureux et superbes.

LES PRIMITIFS ET LA PREMIÈRE RENAISSANCE

C'est du XIe siècle que datent à Venise les premières manifestations de l'art de la peinture : des mosaïstes originaires de Ravenne et de Byzance reproduisirent par la mosaïque les figures archaïques. Ce n'est pas qu'à cette époque la peinture ne fût en honneur, mais sa fragilité ne permettait pas sa conservation. De plus, la mosaïque a toujours été considérée comme essentiellement décorative, et partant, employée pour l'embellissement fixe des églises et des palais. A Rome, il existe de nombreux spécimens de peintures archaïques chrétiennes dont la série la plus importante se trouve à la basilique palatine de Santa Maria Antiqua découverte en 1900. Ces peintures pourraient passer pour de véritables cartons de mosaïques byzantines.

La plus belle œuvre des mosaïstes du XIIe siècle est à Torcello et représente la Vierge et les Apôtres. La Vierge, seule, immense, s'élève sur un fond d'or, tandis que les apôtres, d'une proportion réduite, sont placés dans la frise sur laquelle pose cette Vierge, imposante dans sa simplicité sévère, qui traduit si sincèrement la majesté de la mère divine.

Du XIIe siècle, nous voyons à Saint-Marc des mosaïques aux sujets d'une naïveté réaliste où sont retracées des scènes de l'Ancien Testament.

Une des plus anciennes peintures vénitiennes citées date du XIIIe siècle et fut exécutée, sur un cercueil en bois, par Martinello da Bassano.

A l'école de Giotto, dont l'influence se fit sentir à Padoue où il laissa des œuvres, se formèrent les Primitifs tels que Paulus de Venetiis (1340), Semitecolo (1351), Lorenzo Veneziano (1371), Nicolo de Pietro (1371), Jacopo da Verona (1397) et Giovanni Niretto qui travailla à Padoue.

L'art vénitien des débuts fut aussi influencé par les œuvres riches et élégantes que l'ombrien Gentillo da Fabiano et le véronais le Pisanello exécutèrent au palais ducal vers l'année 1420.

De même, Antonello de Messine (1444-1493) exerça une certaine

action sur les artistes vénitiens. Sa peinture, d'une grande fermeté, touche à la sécheresse ; mais quelle énergie dans le dessin, et quelle chaleur dans la couleur! Ce peintre est représenté à l'Académie par quelques petites



La Vierge et les Apôtres (Mosaïque du XIIe siècle). Ile de Torcello.

œuvres, dont un *Ecce Homo*. Nous savons qu'une légende tend à accréditer que Antonello, par subterfuge, déroba à Van Eyck le secret de la peinture à l'huile.

Ce n'est pas à Venise même, mais à Murano, centre artistique dû surtout à l'installation des verriers mosaïstes, que l'école vénitienne commença à se former. Ainsi Quirizo, au commencement du XVe siècle, et Andrea il Bernardino préparèrent la voie à Allemanus et aux trois Viva-

rini. On trouve dans leurs œuvres des styles divers; l'influence de l'Alle-



Ant. da Murano. La Vierge et l'Enfant (San Zaccaria).

magne sur certains Primitifs vénitiens est indéniable et se trahit par la distinction des physionomies et leur caractère accentué : qualités du maitre

de Nuremberg ; il s'y mêla aussi cette noblesse des temps antiques, chère à Squarcione et à Montegna.

C'est surtout à l'Académie des Beaux-Arts de Venise, dans la salle des Primitifs que les premiers maîtres vénitiens sont représentés assez complètement. Les églises possèdent aussi des tableaux anciens ; mais leur emplacement défectueux ne permet pas de les bien voir ; cependant la sensation d'art est plus vive à les admirer dans leur milieu. Ils sont là avec leurs nombreux panneaux aux cadres historiés, aux volets dorés. Ici, la peinture et le cadre font un et furent conçus l'un pour l'autre : c'est une madone, ce sont quelques saints ou des scènes de la Passion. Le fini en est minutieux, et si ce n'était leur dimension, ces œuvres tiendraient plus de l'enluminure que de la peinture.

Le rétable le plus complet comprend dix-sept sujets ; il est d'un inconnu du XIVe siècle, et représente le *Couronnement de la Vierge*. Les figures, ainsi que le cadre se ressentent encore des influences byzantines du style de Giotto.

Dans la seconde moitié du XIVe siècle, nous pouvons citer Catarino avec son *Couronnement da la Vierge*, et Nicolo di Maestro Pietro, auteur d'une *Vierge au trône*. Vient ensuite Jacobello del Fiore qui, dans le *Couronnement de la Vierge*, donne une expression plus marquée aux visages. Les personnages et les anges sont minuscules et plusieurs sont logés dans les stalles qui servent de soubassement au trône céleste. Le caractère personnel des figures s'accentue encore avec Lorenzo Veneziano. Dans son tableau de l'*Annonciation*, les têtes, pleines de vie, sont bien des portraits, mais teintés de cette douceur uniforme que l'esprit chrétien sait inspirer.

De Lambertini, voici un rétable, *la Vierge et l'Enfant entourés de Saints*. Ici déjà, les étoffes riches et les ors se multiplient, les têtes de femmes, fort jolies, n'ont plus la raideur primitive, les personnages s'humanisent, ils deviennent par contre un peu précieux de geste et de physionomie.

Dans le même esprit, se trouve à la Capella d'Oro de San Zaccaria, un tableau de Ant. da Murano où la Vierge, au visage rêveur a une grâce maternelle d'une naïveté quelque peu maligne. Elle incline la tête vers celle de son fils comme le câlinant, tandis que l'enfant présente à sa mère une fleur pour lui en offrir le parfum.

Un des tableaux d'autel les plus parfaits est celui dû à fra Antonio da Negroponte et se trouve à San Francesco della Vigna : *la Vierge et l'Enfant*, composition reprise par Bellini. La Vierge assise en face, les

yeux baissés, semble prier; elle a les mains jointes et son fils est étendu sur ses genoux. C'est bien ici de la peinture religieuse par excellence comme celle de l'Angelico. Dans ce sujet, fra Antonio a enrichi d'une façon inusitée les vêtements de la Vierge; les ors sombres se marient aux



Antonio Vivarini et Johannes Allemanus. Le Couronnement de Marie (1440) (Académie).

brocards les plus riches, et cependant telle est l'attitude de la Vierge qu'elle semble s'ignorer et s'absorber dans l'adoration de son fils. Quand au trône historié et aux accessoires, ce n'est pas trop dire que Gustave Moreau eût pu s'inspirer d'une richesse d'ornementation si orientale et si brillante.

Nous avons déjà mentionné le nom de Vivarini, porté par trois

peintres de la même époque et dont les tendances et le talent ne furent pas égaux. Cette famille d'artistes était originaire de Murano où la véritable école vénitienne prit naissance, et c'est là qu'elle montra déjà



Carlo Crivelli. Deux Saints (Académie).

ses premières qualités essentielles : la chaleur des tons, la couleur.

D'Antonio Vivarini, l'Académie possède le *Paradis*. Il est exceptionnel de voir un tableau composé à la façon des Primitifs, présenter une couleur si ambrée ; le ton roux général adopté est digne de remarque à cette époque. Le même peintre, avec la collaboration de Johannes Allemanus (1440), nous donne le *Couronnement de la Vierge*. Quoique

ces deux derniers sujets soient d'une composition recherchée, les personnages accumulés sont toujours figés et le sentiment de la vie ne se dégage pas complètement. Tout en conservant les mêmes qualités, mais en accentuant davantage le côté décoratif, Antonio Vivarini se montre supérieur dans l'*Adoration des Mages* du musée de Berlin. Dans le tableau de la



Bartolomeo Vivarini. Tableau d'autel, à l'Académie (1464).

Madone avec l'Enfant, entouré d'Anges et de Saints qui figure à l'Académie, la décoration est orientale ; la Vierge, assise sous un dais, se tient en une pose hiératique et un grand air de pureté, et de noblesse empreint les visages un peu vides d'expression. Cette impassibilité se retrouve dans deux panneaux qui durent faire partie du même triptyque. Dans l'un, l'archange Gabriel agenouillé, tenant un lis de la main gauche, élève la main droite pour bénir ; dans l'autre, la Vierge à genoux, les mains croisées sur la poitrine, rappelle vaguement quelque maître florentin.

L'expression des physionomies et la précision du caractère sont au contraire des qualités très marquées chez Bartolomeo Vivarini. Les draperies sont froissées avec vigueur et les têtes semblent être des portraits.

Si l'effet décoratif est moins accentué, du moins, les œuvres de Bartolomeo prouvent une grande conscience et subissent l'influence de l'école allemande de laquelle Carlo Crivelli s'inspira : nous en avons un exemple dans le tableau des *Deux Saints* à l'Académie. Cette influence sur les peintres vénitiens s'explique naturellement.

Venise, entrepôt de l'Occident, avait avec l'Allemagne des relations faciles et peu éloignées ; c'est par Nuremberg aussi que passaient les convois à destination des Flandres dont l'art a des affinités avec celui des Vénitiens. Albert Dürer, du reste, visita Venise et y habita ; on cite de lui cette parole : « Ici, je suis devenu gentilhomme. » Venise était donc reconnue l'arbitre des élégances et des bonnes manières.

Les Madones de Bartolomeo sont bien femmes : elles ont de l'attrait et cette suavité que nous retrouverons plus tard chez Giovanni Bellini. Dans les deux principaux tableaux de Bartolomeo, la *Vierge et l'Enfant et deux Saints*, à l'église San Giovanni in Bragora, et la *Vierge et quatre Saints*, à l'Académie, la madone a la charme de l'extase maternelle devant l'enfant ; surtout dans la peinture de San Giovanni in Bragora, l'expression de maternité heureuse est rendue avec tendresse. Le même sentiment se retrouve dans un tableau placé à Santa Maria Formosa et où la Vierge debout, écartant son manteau, accueille les fidèles.

Avec Alvise Vivarini, qui vient en troisième lieu, nous ne voyons plus les mêmes qualités ; la vigueur expressive de Bartolomeo est atténuée. Si le *Saint-Jean* à l'Académie, et l'*Enfant Jésus dormant*, à la sacristie du Rédempteur, ne parviennent pas à émouvoir, du moins, Alvise peut être considéré comme l'inspirateur de Giovanni Bellini et fut même son émule.

Jusqu'ici, les peintres vénitiens ont été surtout tributaires des écoles ombrienne et toscane, mais une autre époque va s'ouvrir, et sera comme une première renaissance.

Abandonnant les traditions froides des maîtres ascétiques, la peinture illustre alors, par de grandes compositions, les gloires civiles et religieuses de la patrie.

L'art vénitien, affranchi, atteint une grande perfection avec les deux Bellini : Gentile, qui fit surtout des compositions décoratives, et Giovanni, le plus délicat et le plus distingué des maîtres ; il sut allier le charme à la puissance et résuma tout ce qui caractérisait le génie vénitien de son temps ; autre titre de gloire, il traça la voie au Titien, son élève.

Comme ses prédécesseurs, c'est dans le poème ineffable de la maternité

qu'il montre toute la délicatesse de son talent. Ses madones, pleines de douceur, ont la force et la beauté, elles ont aussi de la tendresse, de la sérénité et de la passion.

Giovanni fut avec son frère aîné Gentile, élève de son père Jacopo qui semble avoir été leur seul maître. Il exhortait ses fils au travail ; quand ils surpassèrent leur père, le maître en fut réjoui, sentiment rare chez un artiste, car, disait-il, il faut que Gentile dépasse Jacopo et que Giovanni l'emporte encore sur Gentile.



Gentile Bellini. Portrait de Mahomet II (Galerie Layard, à Venise).

Comme témoignage de cette union émulatrice, le Louvre possède les portraits des deux frères dans la même toile, peints par eux-mêmes. Gentile (1421-1501) eut une grande renommée, il exécuta de grandes compositions officielles, mais ce fut Giovanni (1427-1516) selon le vœu de Jacopo, qui restera le plus célèbre.

Le sultan de Constantinople, Mahomet II, émerveillé des portraits que l'ambassadeur vénitien lui avait montrés, voulut avoir son portrait peint par Giovanni Bellini. On ne sait pour quelle raison, Gentile fut envoyé en Orient par le Sénat à la place de son frère ; il y resta plusieurs années. Le portrait du Grand Turc figure au musée Correr. Du pays des contes, le Louvre possède un souvenir, une toile de Catena

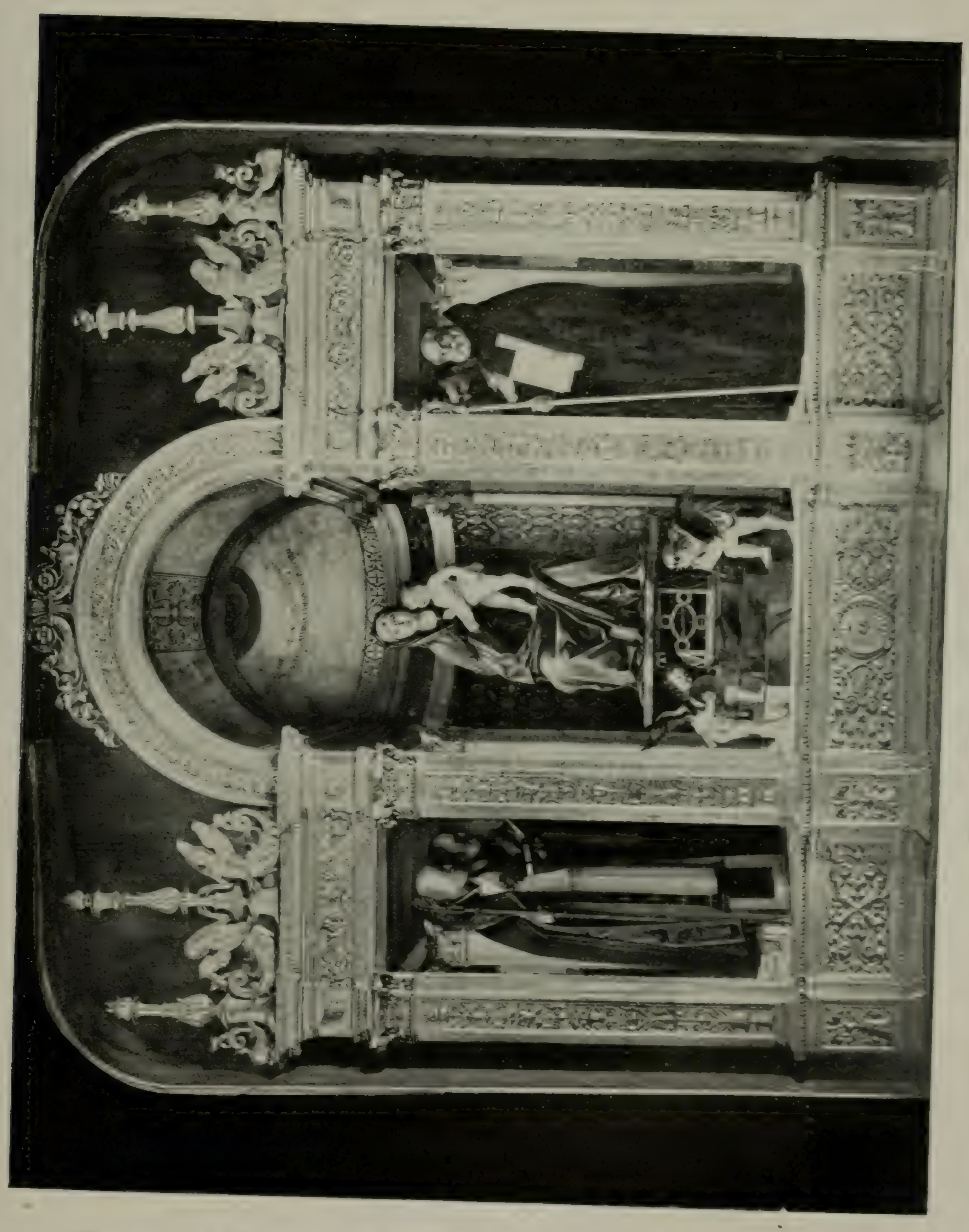
intitulée : *Réception d'un ambassadeur vénitien au Caire*, œuvre



Giov. Bellini. La Madone et l'Enfant (Académie).

curieuse et où, comme il a été dit plus haut, on voit les coupoles, les

façades à colonnes, les murs crénelés, les minarets que Venise a imités dans son architecture.



Giovanni Bellini (Sacristie de l'église des Frari).

Revenons à Giovanni, le peintre des madones. Sa Vierge la plus connue, à l'Académie, est celle qui, posée devant un écran vert, tient l'En-

fant-Jésus placé debout ; œuvre séduisante mais où perce une certaine préciosité ; cependant la madone respire encore ce pur parfum des primitifs où une gracieuse jeunesse n'exclut pas une sereine majesté. D'un autre sentiment, plus intime et plus touchant, est cette madone qui respectueusement joint les mains devant l'Enfant endormi, étendu sur ses genoux, et que possède l'Académie. Dans cette composition, déjà traitée par ses prédécesseurs, Giovanni apporte une tout autre expression. Quelle tendresse émue et religieuse inspire à cette mère la contemplation de son divin Fils, celui qui sera crucifié !

Jusqu'ici la Vierge est seule avec l'Enfant ; nous les verrons accompagnés symétriquement de personnages. La loi architecturale des pendants trouvera ainsi dans Giovanni un de ses derniers interprètes.

Un chef-d'œuvre, où l'union intime des figures se manifeste de gracieuse façon, se trouve à l'Académie : *Madone et saints*. Quelle chaude harmonie dans cette simple composition : les figures respirent le même air, il y a communion entre les divers personnages. Surtout quelle technique admirable, visiblement inspirée de celle de Antonello de Messine ; la vie circule dans ces chairs délicates et ambrées des deux saintes, et cependant elle s'y trouve comme suspendue dans une effusion adoratrice.

D'autres madones, du même charme, sont celles que l'on voit à l'église de la Madona dell'Orto et à San Giovanni in Bragora (cette dernière attribuée à Vivarini).

Avec de plus grandes proportions, nous pouvons admirer le célèbre triptyque de la sacristie des Frari ; l'œuvre est datée de 1488, et Giovanni avait à cette époque plus de soixante ans. C'est le tableau d'autel décoratif. Naturellement la madone est moins intime, et est en quelque sorte l'image glorieuse de la maternité ; placée sur un trône, elle devient une divinité. Les riches accessoires qui ornent le sujet accentuent encore la majesté de la reine divine à laquelle on rend hommage. Au bas du trône sont placés des anges musiciens que l'on retrouve si fréquemment dans les compositions religieuses de la première Renaissance italienne. Giovanni les a rendus avec aisance et naturel ; le céleste concert, louange à la madone, semble d'un unisson parfait ; et les chérubins chantent, dit Ruskin, avec autant de calme que les Parques filent.

De chaque côté de la Vierge sont deux volets avec quatre saints debout : moines et évêques, montant une garde d'honneur auprès de la madone. Les têtes des personnages, comme d'habitude, sont des portraits, mais en ceux-ci, on croit retrouver cette précision donnée aux traits du visage et que l'école allemande rendit avec tant de supériorité.

Dans ce triple tableau des Frari un détail particulier doit retenir l'attention : c'est l'unité parfaite du sujet avec son cadre, contribuant à l'effet décoratif que plus tard Véronèse et Tiepolo amplifièrent. Sans vouloir insister sur la valeur artistique du cadre, exécuté dans le style des



Giovanni Bellini. Madone et Saints (San Zaccaria).

Lombardi, nous pouvons voir que les lignes principales architectoniques des trois panneaux peints se continuent avec le relief doré. La Vierge est placée au fond d'une abside et les lignes perspectives s'ajoutent aux lignes du cadre, accentuant ainsi la fuite des derniers plans. De même, dans les deux loggias où se trouvent les saints; au premier abord ils paraissent séparés de la Vierge par les pilastres dorés ; ils sont au contraire

en communication avec elle, car les deux loggias sont ouvertes sur l'abside ; ce que l'on sent bien aux lignes perspectives des côtés extrêmes et aux chapiteaux du fond correspondant à ceux du premier plan solide. Telle qu'elle est exposée cette œuvre est un véritable joyau. De son côté, l'Académie possède une composition analogue, mais les saints, au nombre de six, entourent la Vierge de plus près. De même à San Zaccaria, il



Carpaccio. Saint Georges (Scuola di San Giorgio degli Schiavoni).

existe une madone assise sur un trône, ayant à ses côtés quatre saints et saintes et un ange musicien.

Dans ces deux dernières œuvres, l'élément décoratif est très développé ; l'architecture gagne en importance. En adoptant cette manière de composer, les tableaux perdent à être déplacés et sont dépaysés ; aussi goûte-t-on davantage celui de San Zaccaria. Malgré le sentiment chrétien de Giovanni, on ne peut se défendre de constater qu'il y a loin de cet art aimable aux suaves compositions des Primitifs italiens. L'esprit vénitien, malgré lui, fut réfractaire au mysticisme, ou tout au moins s'y complut peu de temps ; quand, à Venise, la peinture religieuse fut sincère, elle prit quelquefois une tournure dramatique.

Dans sa vieillesse, Giovanni fut hanté par de nouvelles formules, et ses relations avec Albert Dürer ne furent pas étrangères à cette transformation. Cinq petites peintures allégoriques, placées à l'Académie, se ressentent de cette recherche ; quoique d'une curieuse composition, le dessin des figures est pénible et fatigué. Les fonds de paysage sont particulièrement soignés, et dans l'un, on croit reconnaître la silhouette de Nuremberg.



Carpaccio. Deux Vénitiennes (Musée Correr).

Cependant, parmi les œuvres où les influences de Mantegna et de Dürer ont permis à Giovanni d'exécuter supérieurement de grands sujets, nous citerons le *Christ mort*, des Offices à Florence, et surtout deux toiles d'une composition bien nouvelle pour le maître : l'une, la *Transfiguration*, au musée Correr ; l'autre au palais ducal, *la Pieta*.

Ce dernier tableau est le plus intéressant, l'ordonnance est parfaite et le paysage traité avec style. Un air de tristesse et de mélancolie enveloppe l'œuvre et une profonde douleur règne sur les visages. Bellini ici est tragique avec simplicité.

Comme portraitiste, Giovanni peignit de profil le doge Mocenigo et Lorenzo Justiani, au musée Correr ; on peut cependant leur préférer son propre portrait, aux Offices à Florence, où il est représenté dans

toute la force de l'âge. Il portraictura aussi le doge Lorédan et une maîtresse de Bembo.

Nous avons réservé en dernier lieu quelques œuvres de Gentile



Carpaccio. Songe de sainte Ursule (Académie).

Bellini ; son talent se rapproche trop de celui de Carpaccio pour que nous n'en parlions pas au même titre, comme décorateur.

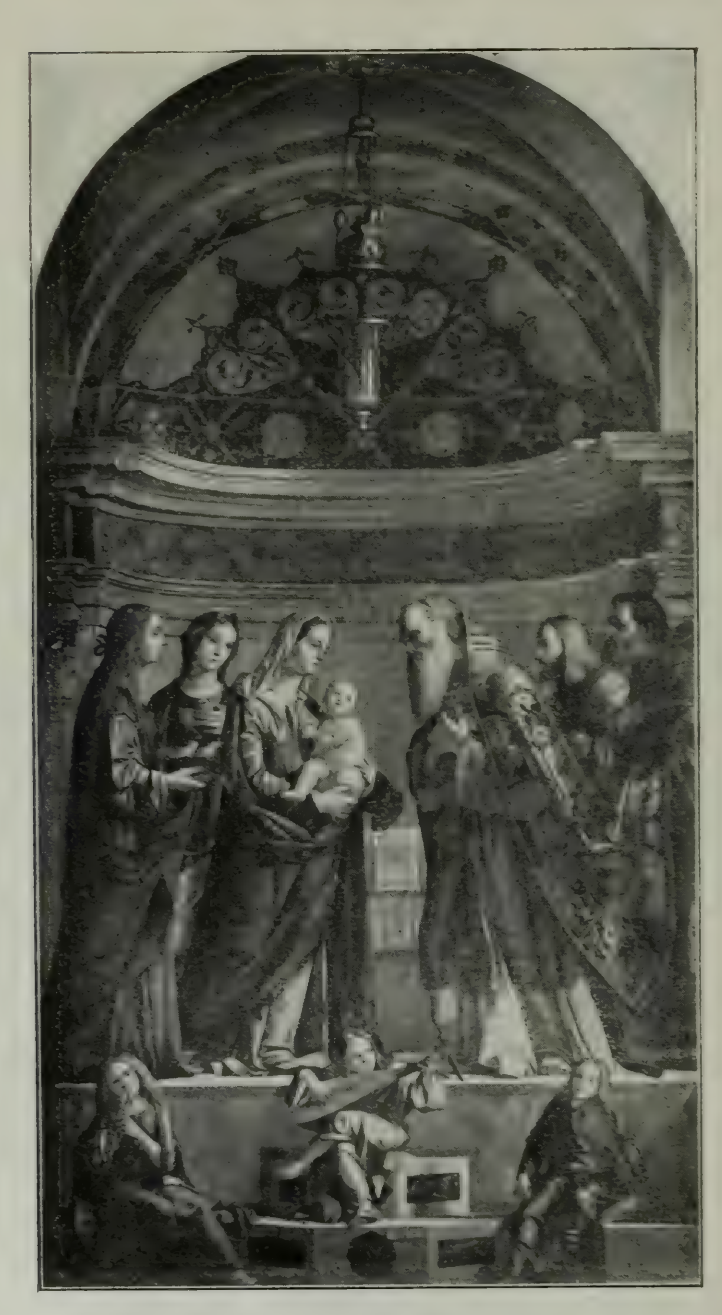
Sa façon ne rappelle en rien celle de son frère. Autant Giovanni savait rendre le caractère intime des figures, en traduisant les sentiments de l'âme, autant Gentile se plut à dépeindre le côté extérieur et public de la vie. En de vastes compositions, il représente les fêtes et cérémonies officielles des Vénitiens ; avec Carpaccio il fut le premier qui illustra les



Carpaccio. Les ambassadeurs anglais prennent congé du roi Maurus (Académie)

faits de l'histoire de Venise, mode qui ne fit que se répandre dans la suite.

De Gentile Bellini, l'Académie possède une grande peinture : la *Procession des Reliques*, composition curieuse par les renseignements exacts qu'elle apporte sur les costumes et les cérémonies religieuses de l'époque ; on y voit même la base du Campanile flanquée de constructions, détruites depuis la construction des Procurazzie nuove.



Carpaccio (?) La Présentation du Christ (Académie).

C'est encore le tableau représentant le *Miracle de la Sainte Croix*, particulièrement documentaire : on y trouve un apparat trop profane et un intérêt bien superficiel. D'une façon analogue, le même sujet a été traité par Giovanni Mansueti, et présente de précieux renseignements sur la Venise du temps. Nous voyons encore à l'Académie semblable épisode reproduit par Carpaccio. Tout en étant de même genre, l'œuvre de Carpaccio est plus complète en ce qu'elle rend parfaitement l'élégance vénitienne ; les têtes sont des portraits sincères et exprimées avec énergie, et la documentation est très complète. Ce sont les gondoles et leurs *felze*, les gracieuses silhouettes des gondoliers, le pont en bois du Rialto, les palais avec leurs hautes cheminées et leurs loggia légères : reproduction fidèle et prosaïque de la Venise du XVe siècle.

Au premier abord, les œuvres de Carpaccio paraissent empreintes de

tristesse, et les personnages, avec leur air stoïque, semblent résignés au destin. Les têtes ont peu de sentiment et plusieurs sont vides d'expression : cependant à l'examen, les figures s'animent, chaque tête est un portrait d'une grande vérité, à l'aspect calme et fier, mais d'une suprême impassibilité. Toutefois, dans une même composition, les personnages sont



Benedetto Diana. Madone et Saints (Académie).

trop étrangers les uns aux autres, il n'y a pas de pensées échangées, de communion d'idées : la rigidité officielle ne comporte ici que des muets. Carpaccio nous donne un aperçu de cette aristocratie vénitienne hautaine et égoïste du XVe siècle, dont les fêtes, à jamais célèbres, dépassèrent en luxe tout ce qu'on peut imaginer ; toute cérémonie civile ou religieuse fit montre du faste le plus brillant. Il nous représente aussi ces chevaliers de la *calza* qui, du XVe au XVIe siècle, rivalisèrent d'élégance et de bon ton.

Au XVe siècle, l'étude des œuvres grecques, surtout, forma le goût des nobles Vénitiens qui se crurent alors d'une caste privilégiée ; ils éloignèrent ainsi d'eux le peuple qui, de son côté, forma des corporations et

des confréries, les *Scuole*, dont firent partie des artisans devenus plus tard des artistes. Carpaccio (1470?-1519) fut de ceux-là. Tel il se montra au début, tel il fut toujours ; les influences étrangères eurent sur lui peu de prise. Un Carpaccio se trahit à première vue, sa couleur, d'une suprême intensité, et la précision de son dessin n'ont d'égale



Marco Marziale. Le Christ à Emmaüs (Académie).

que sa parfaite élégance pleine de sobriété. Il fut toujours l'interprète honnête et scrupuleux, sans commentaires, des mœurs du XVe siècle ; il traita aussi tous les sujets à la vénitienne, exemple suivi par ses successeurs, et comprit l'un des premiers, de magistrale façon, la peinture décorative. Les moindres détails de l'œuvre de Carpaccio sont soigneusement traités ; les barques, les galères, les personnages dans le lointain sont aussi caractérisés que sur le premier plan, la perspective est rigoureuse, sauf pour les personnages à mi-corps et trop petits. De même, l'air manque dans les lointains qui viennent trop souvent écraser les personnages. Malgré cela les compositions de Carpaccio sont pondérées et équilibrées. Son *Saint Georges à cheval*, de la Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, dont une réplique existe à Saint-Georges-Majeur, est une œuvre

de grande allure, pleine de puissance et de style. Dans l'ordre intime, le musée Correr possède les *Deux Vénitiennes*, qui, élégamment coiffées et parées, assises sur une terrasse, ont l'air de bien s'ennuyer, malgré les nombreux animaux dont elles sont entourées.



Cima da Conegliano.
L'Incrédulité de saint Thomas (Académie).

Carpaccio décora aussi le palais des Doges, mais ces peintures furent détruites en 1577 par un incendie ; ainsi disparurent des tableaux de Bellini, de Pordenone, du Titien et de bien d'autres qui retraçaient l'histoire vénitienne à l'époque du doge Sebastiani Ziani et de Frédéric Barberousse.

L'œuvre capitale qui soit restée de Carpaccio se trouve maintenant à l'Académie et provient de l'ancienne scuola de Sainte-Ursule à Venise ; par sa documentation elle devient une véritable chronique du temps en neuf tableaux (1490-1497).

Dans le premier panneau l'*Ambassadeur d'Angleterre vient demander au roi Maurus la main de sa fille*, tableau à double motif. Au centre, tandis que les envoyés, à genoux, présentent leur requête ; dans la partie droite, le roi Maurus assis, écoute sa fille qui, debout, semble résignée. Dans la partie gauche accessoire, d'élégants seigneurs flânent sous une colonnade au bord d'un canal.

Le tableau le plus complet et le plus riche de couleur est celui que nous reproduisons, où le *Roi Maurus donne congé aux ambassadeurs*. C'est ensuite le *Songe de sainte Ursule* ; dans cette composition simple, où la jeune fille qui sommeille voit un ange apparaître ; tous les détails de

vie quotidienne sont reproduits avec vérité. La même minutieuse exactitude se retrouve dans le tableau représentant *Saint Jérôme dans sa cellule*, à la Scuola di San Giorgio degli Schiavoni. Puis c'est *Sainte Ursule devant le pape*, entourée d'un brillant cortège d'évêques mitrés.



Cima da Conegliano. Tobie et l'Ange (Académie).

Une peinture documentaire est aussi celle consacrée à l'*Arrivée des navires conduisant sainte Ursule*, et dans laquelle les galères et les fortifications de l'époque sont rigoureusement rendues. Le dernier sujet, le plus important : *Martyre de sainte Ursule et ses Funérailles*, fait l'objet d'une composition un peu compacte où des personnages impassibles égorgent de tendres vierges ; les archers sont élégants comme en un jour de fête. Les *Funérailles*, sous le même ciel, mais séparées du reste de la scène par un mât rouge, nous montrent le corps de la sainte promené solennellement sous un dais.

De l'ensemble général de ces peintures, il ne se dégage pas le sentiment religieux qui serait à désirer pour un pareil sujet. Tout autre est l'œuvre de Memling à Bruges, interprétant la même légende. Ce n'est pas dans Carpaccio que l'on pourra trouver cette charité, cette douceur et cette humilité chrétiennes des pieux Flamands; les Vénitiens furent trop superbes et leur christianisme fut peu miséricordieux. Cependant, un tableau de l'Académie, la *Présentation au Temple,* nous montre la souplesse du talent du maître; le sentiment religieux et la grâce sont réunis. Cette œuvre rappelle surtout la manière de Giovanni Bellini.



Basaiti. Saint Sébastien
(Sacristie de Santa Maria della Salute)

Carpaccio, avec la collaboration de Lazzaro Bastiani, peignit les étendards de Saint-Marc, conservés maintenant dans les musées de Venise. Au maître vénitien peuvent se joindre Sebastiani qui reproduisit aussi une cérémonie publique et Giovanni Mansueti déjà cité, auteur de vastes sujets au ton rouge dominant et où l'architecture offre le principal intérêt.

Un tableau qui, jusqu'ici avait été attribué à Carpaccio, serait de Benedetto Diana : les *Pèlerins d'Emmaüs*, à San Salvator. Ce dernier peintre, Cima da Conegliano, Basaiti, Montagna et quelques autres, peuvent terminer la série des Primitifs.

Benedetto Diana, du commencement du XVIe siècle, dans son tableau : *Madone et Saints*, paraît inspiré, d'une façon lointaine, de Giovanni Bellini; sa Vierge est gracieuse, mais placée sur un trône, elle manque de majesté; quant aux deux figures de saintes fort jolies, leur costume

étoffé de larges draperies, bien que hardiment indiqué, a peu de naturel. Un tableau de Diana, actuellement à Crémone, se rapprocherait davantage du style de Bellini.

Plus simple et d'une sincérité bien allemande, Marco Marziale, dans



Montagna. Madone, saint Sébastien et saint Jérôme (Académie).

les *Pèlerins d'Emmaüs*, nous donne une composition quelque peu bourgeoise pleine de bonhomie.

Cima da Conegliano se présente avec des œuvres d'un esprit tout différent ; l'art religieux trouve en lui un véritable interprète. Dans ses peintures on respire un air si pur, les physionomies sont si foncièrement honnêtes, elles ont cette suavité si calme que donne la paix de l'âme, qu'il semble que Cima fut étranger à la brillante Venise.

Ce peintre était des environs de Venise, et dans ses tableaux il se plut à reproduire les paysages de son pays natal ; toutefois on retrouve chez lui les qualités maîtresses du génie vénitien primitif : précision, délicatesse et vérité, qualités qui s'atténuèrent au contact du paganisme de la



Lorenzo Lotto. Glorification de saint Antoine évêque (San Giovanni e Paolo).

Renaissance ; le sens décoratif et la couleur seuls restèrent à la nouvelle école, particulièrement sensuelle.

De Cima, l'Académie possède la *Madone et l'Enfant*, mais bien supérieurs sont ses tableaux représentant l'*Incrédulité de saint Thomas* et l'*Archange Raphaël et le fils de Tobie*. Le premier sujet offre les plus vivantes expressions et le contraste le plus marqué des ombres et des

lumières. Le Christ, plein de vérité et de vie, va parler, et saint Thomas dont la silhouette se profile fortement, s'avance étonné, met le doigt dans la blessure et semble saisi. Au point de vue de l'exécution, cette peinture peut rivaliser avec certaines œuvres de Giovanni Bellini, et est particulièrement admirable pour la clarté chaude de l'ensemble. Le sujet de Tobie est d'une technique aussi parfaite, les figures ont le même calme et respirent la bonté ; un paysage plein de poésie complète le tableau. De



Bissolo. Madone et Saints (Académie).

cet artiste, l'église San Giovanni in Bragora conserve un *Baptême de Jésus* où nous retrouvons le même Christ que dans le *Saint-Thomas*. Ici, plus encore, le payage est important et s'éloigne, estompé, dans des lointains bleutés. A l'église Santa Maria dell'Orto, c'est encore un *Saint-Jean-Baptiste et quatre Saints* sous une loggia à coupoles. Comme toujours, Cima prodigue ses beaux et profonds paysages, ils servent même à accentuer davantage le sentiment pur des compositions et invitent au recueillement : Cima est un peintre à apprécier sans réserves.

D'autres peintres secondaires montrent aussi les riches qualités de l'école vénitienne, et souvent leurs œuvres ont été faussement attribuées.

Restent Basaiti et Montagna. Le premier, dans quelques-unes de ses

œuvres, fait penser au Sodoma: le même sexe indécis flotte sur les physionomies : ainsi le *Christ mort*, à l'Académie et le *Saint-Sébastien*, à la Salute, sont d'une trop grande gentillesse. Du même peintre, et d'un aspect plus décoratif, l'Académie nous montre le *Christ au Jardin des Oliviers*.

Quant à Bartolomeo Montagna, né à Vicence (mort en 1523), ville sous la domination vénitienne, et dont les œuvres ont été en partie inspirées de Vivarini, Venise possède peu d'œuvres de cet artiste ; cependant nous voyons à l'Académie la *Madone, saint Sébastien* et *saint Jérôme*, peinture où l'on retrouve cette influence allemande dont ne fut pas même exempt Carpaccio. C'est à Vicence surtout que l'on peut voir les œuvres de ce peintre ; sa *Pieta* est d'un sentiment religieux pieusement exprimé, mais la *Madeleine entourée de Saints* semble plus gracieuse que véritablement chrétienne.



Rocco Marconi (?) Le Christ mort (Académie).

De l'école de Vicence, nous citerons encore Marcello Fagolino et Giov. Bonconsiglio. Quant à l'école de Padoue, fondée par Squarcione et où fut enseigné l'art uni à la science, son plus illustre représentant fut Mantegna

dont l'Académie possède un charmant Saint-Georges qui en dit long sur le talent du maître. L'école padouane, du reste, exerça une influence marquée sur les maîtres vénitiens du XVe siècle.

Participant encore de l'ancienne école, Lorenzo Lotto (1480?-1554?) fut un artiste de transition auteur de vivants portraits : il est mal représenté à San Giovanni e Paolo avec la *Glorification de saint Antoine évêque*, tableau surchargé et où les personnages ne sont pas en proportion.

Un autre peintre, qui conserve douceur et ingéniosité, est Bissolo (1492-1530) : sa *Madone et les Saints*, à l'Académie, est une œuvre qui sent la décadence d'un genre, elle est mièvre.

Le commencement du XVIe siècle voit encore un peintre, Rocco Marconi, qui travailla à Venise de 1505 à 1520 ; il se laissa influencer par la nouvelle école; ses paysages, quoique rappelant ceux de Basaiti et de Cima, se rapprocheraient davantage de ceux du Giorgione. L'église San Giovanni e Paolo possède une œuvre de ce peintre.

Un dernier artiste se distingua par une grande pureté dans les physionomies, c'est Boccaccio Boccaccino qui peignit de 1497 à 1518. Il a encore le charme des Primitifs et leur limpide coloration ; plus encore que Cima, Boccaccio a donné à sa peinture une grande transparence, l'air y est pur. Le tableau de l'Académie, la *Madone avec l'Enfant et des Saints* apparaît comme une œuvre sereine et dont l'école ombrienne a donné tant d'exemples. Avec Bellini, Carpaccio et Cima, Venise eut trois interprètes d'art absolument vénitiens et cependant bien différents, mais ils sont de la même famille. Après Cima, à Venise, l'art religieux n'a plus sa véritable signification, se perdant dans l'allégorie ou l'anecdote; les carnations sensuelles ainsi que la grande décoration ne sauront qu'éblouir et satisfaire les sens, la peinture vraiment chrétienne aura vécu. Nous entrons dans la vie débordante et féconde. Voici Giorgione, Palma, Titien, Tintoret.

LA RENAISSANCE, XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

Au XVe siècle, Venise a 200 000 habitants, elle est partout victorieuse, c'est l'apogée ; cependant le prestige guerrier va s'amoindrir, le XVIe siècle verra cette décadence. Rivalisant alors de zèle avec les autres centres italiens, Venise montra sa nouvelle vigueur dans la protection des arts et des lettres; là encore elle triompha avec magnificence : c'est l'époque où la Renaissance en pleine sève fit éclore tant de génies. L'amour du beau,

développé par l'étude des belles-lettres, prit un tel essor que l'art vint embellir l'existence, la vie fut parée d'un charme voluptueux, on vécut dans le luxe et dans l'insouciance. Les Vénitiens, épris des idées nou-



Giorgione. La Famille du Giorgione (Palais Giovanelli).

velles, dénigrèrent les maîtres du XV[e] siècle; les amateurs de belles carnations ne goûtèrent plus les « peintres gauches (i pittori goffi), c'est-à-dire les Primitifs et les choses inanimées et froides de Giovanni et de Vivarini qui étaient sans mouvement et sans relief ». La seule qualité reconnue à Bellini était son soin pour les détails.

Barbarelli, dit le Giorgione, né à Castelfranco (1478-1511) fut l'un

des premiers qui fit preuve d'une véritable indépendance en osant ce qui n'avait pas été fait avant lui ; il révéla à l'art vénitien son véritable tempérament en une forme amoureuse que la morale religieuse avait jusque-là empêchée, mais que l'esprit dévergondé de la Renaissance encouragea.

Barbarelli fut un adepte chaleureux des nouvelles théories ; ardent au plaisir comme au travail, il était craint par les maris et adoré des jolies femmes ; il s'attacha surtout à rendre des scènes pastorales où pointe quelque licence. Dans ses œuvres, les chairs palpitent, les carnations



Giorgione, Apollon et Daphné (Seminario patriarcale).

savoureuses et fermes se modèlent dans de mystérieuses pénombres ; sa couleur est dans une gamme chaude extrêmement harmonieuse. Nul mieux que lui ne donna à la peinture cette richesse de tons et cette solidité d'exécution si particulière à Carpaccio, mais il y mit plus de souplesse, plus d'humour et aussi plus de vie.

Giorgione est bien le maître de la peinture vénitienne des XVI[e] et XVII[e] siècles, et l'étude de ses œuvres ne peut être que salutaire. Elles nous montrent le sens parfait de l'art vénitien en pleine possession de son génie.

Il n'existe que peu d'œuvres authentiques du Giorgione, et plusieurs peintures qu'il exécuta à fresque ont été détruites par l'air de la mer. Le nombre des tableaux attribués au maître a considérablement diminué depuis que des critiques avisés ont reconnu qu'ils étaient dus à Palma le Vieux, à Sebastiano del Piombo, à Lorenzo Lotto et à d'autres.

Giorgione eut aussi l'idée de décorer l'extérieur de sa maison de compositions peintes, cela devint une mode, si bien qu'avec le Titien il fut chargé d'orner la façade du Fondaco dei Tedeschi, reconstruit vers 1508. Il aima la vie des champs, et le paysage, auquel il donna une grande importance dans ses tableaux, est plein de mystère.



Palma Vecchio. Sainte Barbe.
(Santa Maria Formosa.)

Son goût pour la nature se sent à merveille dans son *Concert champêtre* au Louvre, et dans un tableau du palais Giovanelli où le maître peignit la *Famille du Giorgione :* on y voit principalement une femme nue allaiter son enfant, assise dans un site ombragé où coule un ruisseau. Au Séminaire patriarcal, à Venise, quel délicieux tableau que celui d'*Apollon et Daphné!* Le paysage est traité avec un sentiment parfait des beautés de la nature et quelle grâce sensuelle pare cette nymphe fuyant le jeune Apollon ! L'église San Rocco possède une peinture attribuée à Giorgone par Vasari et qui représente *Jésus traîné au Golgotha.*

Barbarelli vécut à peine trente deux ans ; par contre le Titien, qui fut un peu son élève, mourut octogénaire. Dans le siècle de ce grand artiste, l'art vénitien atteint sa plus haute renommée; quelle période incomparable qui vit briller encore Palma le Vieux, Véronèse et Tintoret !

Jacopo Palma dit le Vieux (1480-1528), pour le distinguer de son neveu, est le peintre qui se rapproche le plus de Giorgione : il peignità

la Madona dell'Orto, à San Mose, au couvent de San Stefano, mais le rétable de l'église Santa Maria Formosa est son œuvre la plus célèbre : *Sainte Barbe et quatre Saints* ainsi que *Jésus descendu de la croix.* Le morceau capital est sainte Barbe, modèle de fière beauté, de forte prestance et drapée majestueusement : c'est bien la patronne des bombardiers de l'Arsenal.

Au commencement du XVI[e] siècle, sous l'impulsion générale donnée en Italie, Venise fut prise d'une véritable fièvre de construction et d'ornementation, les patriciens prodiguèrent leurs richesses pour l'embellissement de la *Cité sérénissime :* les parois des palais et des églises se couvrirent de peintures.

Les peintres, à cette époque, devenus plus instruits et tenus en grande estime, devinrent même de grands seigneurs. Ainsi fut Tiziano Vecellio, dit le Titien, né à Piève di Cadore vers 1489-1576. Partout, à Padoue, à Ferrare, à Urbin, à Rome, à Paris, à Madrid, il est le peintre des princes, des papes et des rois. Il portraictura Soliman II, Paul III, Charles-Quint, Philippe II, François I[er], l'empereur Othon, Clément VII, les cardinaux et les ducs. Il peint l'Arétin réfugié à Venise et les duchesses de son temps. Le Titien était chevalier, Charles-Quint le fit comte palatin et il portait le collier de Saint-Jacques. Ce fut la peste seule qui le terrassa à l'âge de quatre-vingt-sept ans environ et non à quatre-vingt-dix-neuf ans, car le Titien centenaire est une légende établie par le peintre de Cadore lui-même dans une lettre qu'il adressait, en 1571, à Philippe II, se disant âgé de quatre-vingt-quinze ans, afin d'attirer les libéralités du prince.

L'œuvre du Titien est si vaste qu'il faudrait un ouvrage spécial pour l'étudier; bornons-nous à mentionner les principaux tableaux existants à Venise. Il excella dans tous les genres ; ses portraits sont d'une vigueur expressive remarquable. Un de ses tableaux principaux, que l'on voit dans son milieu. est la *Pala dei Pesaro* aux Frari, sujet religieux, commandé par la famille Pesaro, d'une composition sobre et décorative. Malgré sa merveilleuse technique, cette œuvre ne séduit pas, et il est difficile d'admettre cet enfant Jésus qui danse sur un pied.

L'*Assomption*, maintenant à l'Académie, et qui, primitivement, était le tableau du maître-autel des Frari, est d'un effet plus magistral ; la foule des disciples, par leur groupement rappelle Michel-Ange. Cependant les anges sont plutôt de vrais amours; ils entourent la Vierge, disposés de charmante façon, montrent leurs jolis corps dodus, et semblent turbulents comme les oiseaux d'une volière. C'est de l'art plastique plein de vie et



Titien. L'assomption de la Vierge (Académie).

de mouvement, de trop de mouvement même. Malgré tout cette œuvre est grandiose : il y a de l'extase dans le visage de la Vierge.

Quoique Titien n'ait pas donné à ses *Vierges* une poésie mystique, désormais passée de mode, du moins ses *Madones* ont-elles cette douce expression qu'apporte la bonté ; de même ses *Saintes*, si elles sont belles et gracieuses, ont aussi un idéal bien humain ; elles ont la joie de vivre.

Dans ses tableaux, le Titien montre une grande puissance créatrice, ses figures sont habilement disposées et l'œil est satisfait par le jeu harmonieux des lignes générales de la composition. Il se plut à peindre



Titien. La Présentation de Marie au Temple (Académie).

de beaux corps, de riches étoffes, et excella à rendre la morbidesse des nudités. Pordenone disait que les femmes du Titien n'étaient pas peintes, mais faites de chair vive. C'est bien l'impression ressentie et nul mieux que lui ne fut le virtuose des moelleuses carnations. Matérielle est cette peinture, mais sous un tel pinceau la forme s'idéalise.

La *Vénus*, à Florence, est une merveille dans le genre ; que l'on se rappelle l'*Amour sacré et l'Amour profane*, à la galerie Borghèse à Rome ; nous y retrouvons la beauté sublime dans toute sa plénitude ; de même dans nombreux tableaux des collections de Paris, de Londres, de Saint-Pétersbourg, de Madrid et de Vienne.

Outre le tableau de l'*Assomption*, l'Académie possède du Titien le *Portrait de Jacopo Soranzo*, un *Saint-Jean-Baptiste dans le désert*, la *Déposition de la Croix*, une *Visitation*, et enfin une importante composition, la *Présentation au temple*, peinte en 1559, pour la scuola della Carita, actuellement Académie des Beaux-Arts. Elle était destinée

à un mur percé de deux portes, entre lesquelles continuait la partie du milieu de la peinture ; les parties à droite et à gauche ont été ajoutées postérieurement.

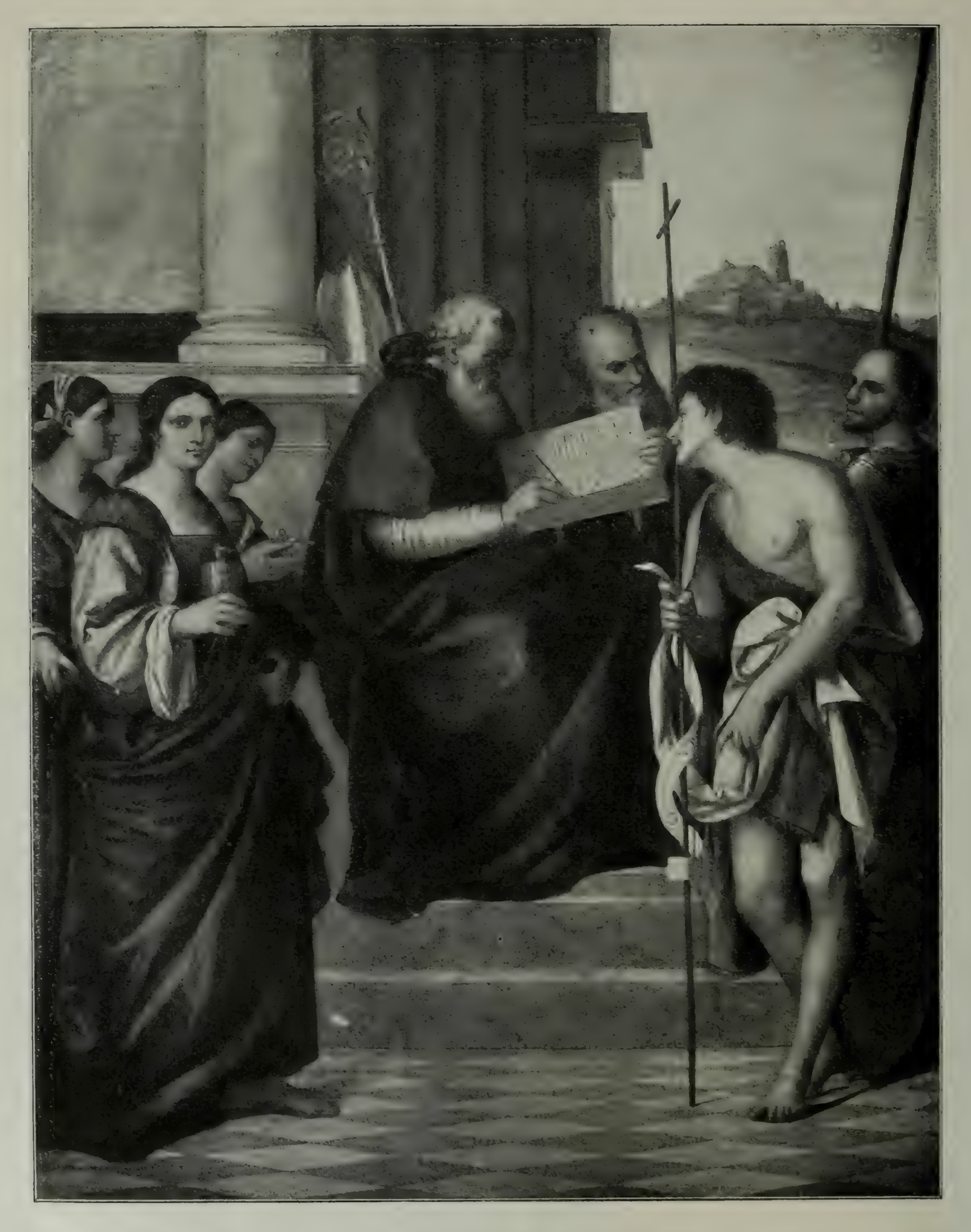
Les anachronismes furent admis dans l'art vénitien, peu soucieux de la vérité historique et archéologique ; nous assistons ainsi à des cortèges



Pordenone. Saint Laurent Justinien (Académie).

et à des cérémonies, qui tout en voulant rappeler un fait relaté dans les Écritures, retracent les splendeurs de la Renaissance. Cette convention admise, le tableau de la *Présentation*, par sa sobre ordonnance, est une des plus belles pages d'art de la vie du Titien.

Au palais ducal, à la Salute, il existe quelques peintures du Titien, entre



Sebastiano del Piombo. Saint Jean Chrysostome (San Giovanni Crisostomo).

autres : le *Triomphe de saint Marc*, tableau remarquable pour son modelé.

Malgré sa destruction dans l'incendie du palais ducal en 1577, rappelons la composition du Titien : la *Bataille de Cadore*, 1508; œuvre

considérée, à l'époque, comme sa plus parfaite création. Le fond surtout, avec son paysage montagneux et enflammé, a quelque chose de dantesque.



Bordone. Un pêcheur remet au doge l'anneau de saint Marc (Académie).

On en voit une petite copie aux Offices, à Florence, et Giulio Fontana en a fait une gravure.

Un maître rivalisa avec le Titien et devint son ennemi implacable, c'est

le Pordenone (1487-1539). Dans un tableau représentant *Sainte Justine*, au musée de Vienne, on retrouve les types favoris du Titien, mais le tableau que possède l'Académie n'est certes pas le meilleur du peintre.

Le Pordenone s'appelait de son vrai nom Giovanni Regillo Licinio et naquit à Pordenone. C'est en décorant à fresque l'intérieur des palais et des églises qu'il se fit connaître. Il peignait, paraît-il, toujours l'épée au côté, car la jalousie et les froissements étaient devenus tels entre artistes, disent les chroniqueurs, qu'il était nécessaire de parer à toute éventualité. Forcé de quitter Venise où il ne se sentait plus en sûreté, il résida dans plusieurs villes du midi; Charles-Quint l'appela à Prague; il peignit aussi pour le duc de Ferrare une série de cartons pour tapisseries, célèbres sous le titre : *les Travaux d'Hercule*.



Bonifazio Veronese III. Saint Sébastien (Académie).

Un autre émule du Titien fut Sebastiano del Piombo (1485-1547) élève du Giorgione, et qui s'éprit de Michel-Ange dont il devint aussi l'élève. L'église San Giovanni-Crisostomo possède de cet artiste un *Saint-Jean Chrysostome* : composition insignifiante montrant un beau jeune homme maniéré qui pose devant quelques jeunes filles, et dont le type rappelle les femmes peintes par le Titien.

A la même époque (1500-1570), Paris Bordone est le peintre le plus complet; son œuvre rappelle un peu la façon de composer de

Carpaccio, et tire un admirable parti des motifs d'architecture. A l'Académie, la *Remise de l'anneau au doge* offre un majestueux tableau, enveloppé d'une chaude lumière aux tons d'ivoire ; les personnages sont plus animés que chez Carpaccio et ont un aspect plus doux, sa peinture a aussi plus de souplesse. Il était difficile de rendre une cérémonie officielle avec plus de conscience et de liberté.



Tintoretto. La Madeleine dans la solitude (Scuola di San Rocco).

De 1540 à 1579, il y eut à Venise trois peintres du même nom, les Bonifazio ; on connaît peu leur histoire. De Bonifazio Véronèse, l'Académie nous montre le *Festin du riche*, peint vers 1510-1520, œuvre dont l'ensemble rappelle la façon du Titien, et un *Massacre des Innocents*.

De Bonifazio II, on voit le *Christ et les apôtres ;* quant au troisième du nom, l'Académie conserve de lui le *Martyre de saint Sébastien*. De Bonifazio III, on peut citer encore le *Jugement de Salomon* (1533) et un *Saint-Marc*. La couleur de ces trois peintres est sensiblement la même : elle est vénitienne, c'est tout dire.

Un maître qui traduisit sa pensée d'une manière violente et parfois trop mouvementée, fut bien le Tintoret, Jacopo Robusti, il Tintoretto (1518-1594). Son nom lui vient de la profession de son père qui était teinturier. Elève du Titien, à vingt ans, il passait déjà pour un *fulmine de penello*, ce qui porta ombrage à plusieurs, même au Titien. Il fut en effet d'une rare habileté ; très savant en anatomie, il dessinait avec grande facilité. Sa première décoration fut pour la Scuola di San Marco, puis il peignit au palais ducal cette immense toile, la *Gloire du Paradis*, mesurant vingt-cinq mètres sur dix. Cette œuvre est surtout unique pour la

dimension. C'est un amas de corps, de têtes et de nuages qui ont l'air de tourner ; cycle céleste peu attrayant à voir. L'ensemble n'est même pas décoratif. Ce tableau dut cependant beaucoup plaire en son temps.

Tintoret se distingua davantage à l'église San Rocco, à la Scuola du même nom et à Saint-Georges-Majeur où il illustra des scènes religieuses qu'il traita avec une véritable maëstria, mais aussi avec une bien grande



Tintoretto. La Cène (San Giorgio Maggiore).

fantaisie, cherchant l'effet et tombant parfois dans le réalisme. Mais la vie a été rendue par le Tintoret avec une suprême intensité. Son chef-d'œuvre est le *Crucifiement* (1565) à la même Scuola.

Le duc de Mantoue lui confia la peinture de dix sujets tirés de la vie de saint François de Gonzague ; en peu de temps il avait terminé. Carrache trouvait Tintoret souvent inférieur à lui-même ; on disait de son temps qu'il avait trois pinceaux, un d'or, un d'argent et un de fer. Dans ses loisirs il se livrait à la musique ; Véronèse nous le montre jouant de la basse dans son tableau des *Noces de Cana*. Son grand culte fut pour sa fille qui le suivait partout habillée en page.

Une œuvre maîtresse de ce peintre est à l'Académie : le *Miracle de saint Marc*. Rarement Tintoret rendit si bien l'éclat lumineux et la chaleur des tons. Une peinture qu'il exécuta pour Saint-Georges-Majeur est

aussi dans la manière mouvementée de ce fougueux coloriste. Tout autre est la sobre et gracieuse composition représentant *Sainte Agnès*, à la Madona dell'Orto.

Le Tintoret se montre encore supérieur quand il exécute le nu ; on y



Tintoretto. Le Crucifiement (Scuola di San Rocco).

trouve sa science du modelé dans le tableau d'*Ariane et de Bacchus*, au palais ducal. Le maître collabora, dans une large part, à la décoration de ce palais, et ses peintures peuvent prendre place entre celles du Titien et de Véronèse. Le plafond : *Venise reine des mers*, quoique d'une composition un peu compliquée, n'en est pas moins beau ; il peignit aussi une toile représentant la *Bataille de Zara*. Le meilleur de ses portraits est celui du doge Alvise Mocenigo, à l'Académie ; il fit aussi le sien à l'âge

de soixante-six ans ; ce portrait existait à la Scuola di San Rocco.

Prodigue comme Rubens, le Tintoret montra toutefois plus de style et de distinction ; il eut même les hardiesses de Michel-Ange. Ses œuvres déconcertent et charment tour à tour ; tumultueuses et surchargées, tendres et simples.



Tintoretto. Le Miracle de saint Marc (Académie).

Malgré ses défauts, on doit reconnaître que le Tintoret fut le peintre le plus brillant de son temps, et par la variété de ses travaux peut être placé au premier rang. Mieux qu'ailleurs, on découvre dans ses tableaux un reflet assez juste de l'esprit ardent du XVI[e] siècle à Venise.

Dans le siècle du Titien, le plus grand décorateur fut Paolo Caliari, dit le Véronèse (1518-1588). La reproduction d'une architecture compliquée sembla être l'un de ses soucis ; au milieu de portiques élancés, se déroulent des scènes allégoriques où dieux et déesses s'unissent pour proclamer la gloire de Venise ; nous assistons aussi à de nombreux festins donnés en des palais immenses.

Véronèse triomphe avec ses raccourcis savants et ses plafonnements hardis, et témoigne d'un sens sûr et réfléchi de la décoration et de l'architecture. Tout dans ses œuvres est équilibré et rien n'est laissé à l'improvisation hâtive ; en cela, Véronèse a les mêmes qualités que Carpaccio.

Jamais il ne poussa si loin la majesté et la pompe que dans l'immense



Tintoretto. Portrait du Doge Alvise Mocenigo (Académie).

plafond du palais ducal : le *Triomphe de Venise*, composition assise et solidement établie. Dans le fragment important que nous reproduisons, Venise personnifiée, belle, calme et fière, est couronnée par la Gloire ; autour d'elles se tient une véritable cour où sont rassemblés la Paix, le Commerce, Cérès, Junon. Plus bas, ce sont des cardinaux, des Turcs vaincus, des guerriers à cheval, des pages et le lion de saint Marc ; la composition est parfaite : c'est l'apothéose.

Non moins brillants sont les caissons du plafond, illustrés par le maître, où l'on voit *Venise*, la *Paix*, la *Justice*, des *Allégories* et l'*An-*

niversaire de la bataille de Lépante. Cette dernière œuvre se rapprocherait davantage du Tintoret. Le *mariage de sainte Catherine* est un sujet fort aimable, ainsi que l'*Enlèvement d'Europe*, au palais ducal, et où Véronèse peignit un charmant paysage que rappelleraient ceux de Watteau.

Après le palais des Doges, c'est l'église Saint-Sébastien, où s'élève le tombeau de Véronèse, qui possède une véritable galerie de ses tableaux. Le plafond, où est retracée l'histoire d'Esther, fut exécuté en collaboration avec son frère Benedetto Caliari. Dans le chœur, ce sont les sujets importants du *Martyre de saint Marc et saint Marcellin*, ainsi que le *Martyre de saint Sébastien*, sujet que l'on pourrait rapprocher de celui du Tintoret : le *Miracle de saint Marc*.

Paolo Veronese. Mariage de sainte Catherine (Santa Caterina).

Inutile, ici, d'insister sur la prodigieuse œuvre des *Noces de Cana*, au Louvre, peinte pour le couvent de Saint-Georges-Majeur. Nous lui préférons cependant le *Repas chez Lévi*, d'une tenue particulièrement sobre et solennelle et où le peintre s'est campé dans une noble attitude.

Non loin de Venise, à la Villa Maser, il existe un magnifique ensemble décoratif, œuvre capitale de Caliari. Cette villa porte aussi le nom de villa Giacomelli et fut construite par Palladio de 1565 à 1580 : les fresques furent exécutées pour le compte du Vénitien Marc-Antonio Barbaro. Le plafond principal représente le *Conseil des dieux dans*

l'Olympe, puis c'est la *Naissance de Vénus*, *Apollon et Vénus*, des *Scènes de la vie joyeuse* ainsi que des trompe-l'œil, d'un effet saisissant,



Paolo Veronese. Apothéose de Venise (Salle du Conseil Majeur, Palais des Doges).

dont Tiepolo sut tirer si grand parti, mais avec moins de mesure.

Une critique sérieuse de quelques œuvres de Véronèse a été faite, même de son temps, à propos du sans-gêne excessif que le peintre montra

dans la composition des sujets religieux, bien peu conforme aux Écritures.

Il fut, en 1573, cité devant le tribunal de l'Inquisition pour fournir des explications sur son tableau représentant la *Cène*, commandé par les religieux de San Giovanni et Paolo.



Paolo Veronese. Allégorie de la Persévérance (Plafond de la salle du Collège, Palais des Doges)

Il fut trouvé, tout au moins déplacé, de voir des soldats allemands assister à la Cène, des bouffons tenir des perroquets, des serviteurs saigner du nez et des apôtres se curer les dents avec une fourchette. Comme défense, Véronèse répondit que le peintre avait faculté de « se donner la licence que se permettaient les poètes et les fous » et qu'il peignait ses œuvres « sans prendre ces choses en considération ».

Il lui fut néanmoins ordonné de corriger son tableau ; il s'y refusa, déclarant qu'il « continuerait de peindre selon sa compréhension des choses ».

Un peu de malice pointe dans ces paroles ; mais on ne saurait trop dire qu'une œuvre, pour être complète, doit être vraisemblable et respecter les convenances. Cela prouve cependant l'indépendance dont jouissaient les

artistes, et indique le sens matériel des peintures vénitiennes qui représentèrent des figures, mais ne traduisirent pas des idées.

Après Véronèse, l'art vénitien ne brilla plus d'un si vif éclat, et pen-



Paolo Veronese. Enlèvement d'Europe (Salle de l'Anticollège, au Palais des Doges.

dant tout le XVIIe siècle, aucun grand maître n'est à signaler; toutefois il y eut encore des talents fort honorables. Véronèse eut deux frères : Benedetto Caliari (1538-1598), celui qui l'aida dans la décoration de San Sebastiano, et Gabriele (1568-1631). Il eut aussi un fils peintre, Carletto (1572-1596) qui produisit peu car il mourut jeune. En collaboration,

Gabriele et Carletto, exécutèrent pour le palais ducal, plusieurs grandes compositions, entre autres, celle, non sans mérite, où les *Ambassadeurs de Nuremberg demandent la copie de la loi pupillaire vénitienne.*



Paolo Veronese. Esther et Assuérus (San Sebastiano).

Titien eut aussi un neveu, Marco Vecellio, qui acheva plusieurs de ses œuvres, et des élèves dans Polidoro Veneziano, ainsi que dans son frère Francesco Vecellio, auteur d'une *Résurrection*, placée dans la chambre du doge. Il y eut aussi un fils du Tintoret, Dominico Robusti (1562-1637) qui travailla au palais ducal.

D'autres peintres soutinrent encore avec honneur la renommée vénitienne ; ce furent le Bassan, Palma le Jeune et le Padovanino.

Jacopo da Ponte, dit il Bassano (1510-1592), fut le chef d'une famille d'artistes qui adoptèrent sa manière. Son fils Leandro mourut en 1623. Le talent des Bassan ne parvient pas à séduire ; la *Résurrection de Lazare*, à l'Académie, est une œuvre froide et sans conviction. Le *Jacob à Chanaan*, dans la salle de l'Anticollège, tableau où se sentent les influences du Tintoret, peut passer pour une de ses meilleures créations. D'autres salles du palais ducal possèdent plusieurs tableaux dus à Jacopo, Leandro et Francesco Bassano.



Paolo Veronese. Martyre de saint Sébastien (San Sebastiano).

Giovanni Palma, dit le Jeune (1544-1628), neveu de Palma Vecchio, et qui vécut beaucoup plus âgé que son oncle, fut chargé par Alessandro Vittoria, directeur des travaux d'art de Venise à la fin du XVIe siècle, de la décoration de nombreux monuments publics. Il eut une rapidité d'exécution qui n'eut d'égale que celle du Tintoret ; aussi produisit-il beaucoup d'œuvres hâtives peu favorables à sa renommée ; il fut, après Véronèse et Tintoret, l'artiste qui exécuta le plus de peintures pour le palais ducal. Le talent de Palma le Jeune participe de ses grands prédécesseurs, Véronèse et Tintoret ; toutefois son talent se rapprocherait davantage de celui de Tintoret.

Alessandro Varotari, dit il Padovanino, né à Padoue, d'où son surnom (1590-1650), fut un artiste bien secondaire; le principal intérêt de son tableau, les *Noces de Cana*, à l'Académie, consiste surtout dans les beaux types de femmes qui rappellent ceux que nous connaissons déjà; il y a de l'affectation dans les figures, mais de si séduisants visages plaisent toujours. L'Académie possède plusieurs autres œuvres de ce peintre : la *Parabole des Vierges*, le *Diacre qui recouvre la vue* et la *Vierge dans sa gloire*.

Un charmant peintre épris de la couleur du Titien et de son modelé lumineux des chairs est Giovanni Contarini (1549-1605). A l'Académie nous voyons une *Vénus couchée*, étude d'après le Titien. Son meilleur ouvrage se trouve dans la salle des Quatre-Portes, au palais ducal : *Saint Marc présentant le doge Marino Grimani à la Vierge*. Dans la même salle nous voyons la *Conquête de Vérone*, composition où le soldat du milieu, avec les bras nus, est le portrait du peintre; on y voit aussi le portrait de Magagnati son ami, inventeur des pierres précieuses imitées.

Certes, les derniers artistes qui viennent d'être cités, entraînés par l'exemple de leurs contemporains ou devanciers continuèrent la tradition vénitienne, mais la décadence des mœurs suivit de près celle des Arts. Venise ne pouvait plus s'enorgueillir de son titre de Reine des Mers ; Gênes était devenue une terrible rivale.

Quelques peintres, Andrea Pozzo (1642-1709), Sebastiano Ricci (1650-1734), et Giovanni Piazetta (1683-1758), lequel eut une grande influence sur Tiepolo, firent preuve d'un certain mérite. Il y eut aussi la Rosalba (Rosa Alba Carriera) (1671-1757), une femme peintre.

Nous sommes en plein XVIII[e] siècle, où la beauté robuste fit place à la grâce et à la gentillesse, où tout fut plein de coquette afféterie. Les hommes furent gracieux, les femmes devinrent pomponnées, le caprice régna en maître et galamment la poudre fut jetée aux yeux.

L'art vénitien, si puissant et si vivant, ne devait cependant pas mourir d'inanition dans un nuage parfumé ; pour clore dignement son histoire, il fallait un maître.

Ce fut le mérite de Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) d'avoir marqué de sa gracieuse empreinte le XVIII[e] siècle dont il devint l'élégant interprète.

En étudiant chez Lazzarini, Tiepolo s'exalta pour Véronèse, et dès l'âge de seize ans se révéla à Venise. Il mourut à Madrid où Charles III l'avait appelé, et eut un fils, Giovanni, qu'il associa à ses travaux, surtout à Madrid, et qui fut habile graveur.

L'œuvre de Tiepolo visible à Venise est considérable : le maître fut



Paolo Veronese. Le Repas chez Levi (Académie).

d'une fécondité digne de ses illustres prédécesseurs. Il décora le palais Dolfini, le palais Rezzonico, le Gesu, les Scalzi, la Scuola del Carmine, le palais Labia. L'Académie possède plusieurs de ses œuvres ainsi que l'église de Saints-Alvise, les Saints-Apôtres et le palais ducal. En Italie, à Este, à Milan, à Nervosa, à Padoue, à Vérone, à la villa Valmarana, à Vicence ; à l'étranger, à Wursbourg et à Madrid ; partout il laissa des œuvres aimables pleines de fraîcheur.

Comme Véronèse, il imagina des constructions fantastiques peintes, s'harmonisant avec l'architecture des palais à décorer, et abusa souvent du trompe-l'œil que Véronèse avait ébauché à la villa Maser. Au palais Labia, la décoration peinte et la partie solide se confondent, on ne sait plus discerner le vrai du faux. Tiepolo fut aidé pour ce travail, principalement dans les parties d'imitation, par Jérôme Mingozzi, dit Colonna ; car au palais Labia, le maître n'exécuta que les sujets principaux : l'*Arrivée de Cléopâtre*, sujet si connu et un chef-d'œuvre ; le *Banquet de la Perle ; Venise ; Aurore ; Diane* ainsi que le plafond. Cette délicate décoration est des plus séduisantes ; ce ne sont plus les tons roussis et ambrés des peintures à l'huile des Vénitiens de la Renaissance, ce sont les tonalités fines et fraîches de la fresque. Tiepolo voyage dans un pays de rêve et d'harmonie inondé de lumière, les ciels ont des profondeurs et offrent des plans de nuages nettement indiqués.

Dans ces ciels habitent des amours et des femmes élégantes fort langoureuses, aux étoffes froissées avec coquetterie ; tout un monde y prend ses ébats. Rarement peintre eut une facture si libre, si expressive et si pleine d'esprit.

Les salles décorées par Tiepolo paraissent immenses, sa décoration légère n'écrase pas comme les lourds plafonds du palais des Doges : c'est de la féerie aimable où sont imaginés de beaux contes que le XVIIIe siècle aurait désirés réels.

Si une telle fantaisie est acceptable et même délicieuse pour orner un palais témoin d'élégantes réceptions ou un boudoir qui garde les secrets, une décoration de ce genre semble déplacée dans une église. Le plafond de l'église dei Scalzi en est un exemple. Par elle-même, l'œuvre est superbe, mais quel singulier goût d'y représenter des anges dans les poses favorites aux dames du corps de ballet. Trop de jambes folles dans le plafond qui représente le *Transport de la Maison de Lorette !* Certes, pour traiter un tel sujet, il eût fallu la foi naïve des Primitifs. Ici, ce n'est qu'une expédition d'anges, formée par le Très-Haut à la conquête d'une maisonnette en bois dont le toit est occupé par la Vierge. Il ne faut

pas demander l'explication de ce prodige d'équilibre, ni pourquoi le Tout-Puissant, enfoui dans les nuages, semble diriger un orchestre de musiciens célestes. Le groupe des démons précipités du ciel et descendant dans



Tiepolo. Antoine et Cléopâtre (Fresque du Palais Labia).

l'église, empiétant sur les motifs d'architecture, est un morceau magistralement traité et apparaît comme le dernier mot de l'illusion.

Déjà depuis la fin du XVe siècle, la peinture religieuse à Venise avait sensiblement décliné, c'est maintenant la chute absolue, irrémédiable. Le cœur et l'âme n'y sont plus, on se plaît à la danse, aux mélodies musicales et aux grâces de l'esprit, et si quelque prière monte encore, c'est

comme un encens sans parfum. L'œuvre de Tiepolo n'est pas assez connue, et sans imiter ses écarts, il est utile d'étudier sa peinture ; plusieurs peintres français, du reste, s'en sont déjà inspirés.

Après Tiepolo, un des derniers est Antonio Canale, dit il Canaletto (1697-1768). Il se plut à représenter la ville de Venise avec grande exactitude, son architecture est traitée comme celle de Carpaccio, sa couleur même a quelque analogie avec celle de ce maître. La vue de *la Salute* au Louvre, est une de ses meilleures œuvres et où Canaletto semble faire parade d'une science scrupuleuse de la perspective. Il était le fils de Bernardo Canale, décorateur de théâtre, qui l'envoya étudier à Rome où il reproduisit des ruines et des paysages. Après un séjour dans sa patrie, il alla à Londres où il fut appelé de 1740 à 1748. Son art tourna quelque peu au trafic, il eut une entreprise de peinture et chaque ton fut préparé d'avance pour les ciels, les eaux, les maisons. Une fort belle série d'eaux-fortes sur Venise, d'un esprit bien personnel, est encore son œuvre la plus sincère. Carnaletto eut un neveu Bernardo Belotto Canale qui produisit beaucoup à Dresde et à Vienne.

Plus vivants sont les tableaux de Francesco Guardi (1712-1793) dont le Louvre possède quelques peintures d'un charmant brio.

Comme Canaletto, il s'adonna à rendre les divers aspects de Venise, mais les nombreux personnages dont il anime ses compositions ajoutent à la valeur documentaire de ses processions et de ses scènes sur la lagune. Le portrait de Guardi est au musée de Correr, peint par Longhi.

Les deux Longhi, Pietro (1702-1785) et Alessandro (1738-1783) sont deux peintres d'un talent consciencieux. Pietro surtout s'attacha à rendre la vie intime de la Venise qu'il voyait. Pendant soixante ans, il ne peignit que scènes de salon, de conversation et de musique, des danses et des goûters. Il est aussi l'auteur d'une grande fresque au palais Sagredo : *Chute des Géants*. Ce titre venant en dernier lieu apparaît comme un hommage au passé, à la puissante Venise.

Le fils de Pietro fit des eaux-fortes estimées ; quant à Alessandro Longhi, il vivait encore lorsque disparut la République de Venise, moment où l'Europe, bouleversée par la Révolution, le fut davantage par les armées de Napoléon. Le calme absolu enveloppa alors la lagune, et Venise, ne pouvant mieux faire, s'appliqua à conserver les trésors accumulés, heureuse de sa merveilleuse histoire.

CHAPITRE VI

INDUSTRIES D'ART

MOSAIQUE, VERRERIE, DENTELLE, TYPOGRAPHIE

La peinture, l'architecture, la sculpture n'existent à Venise qu'à l'état rétrospectif; il n'en est pas de même pour quelques industries d'art, la verrerie, la mosaïque et la dentelle, qui continuent à donner à la ville une certaine activité.

C'est l'île de Murano qui se trouve être encore le centre de production des verriers. Cette industrie, d'après plusieurs auteurs, y aurait été importée par les premiers Vénètes qui s'établirent dans les îles. Quoi qu'il en soit, le document le plus ancien qui fasse mention des fabriques et des fours est de l'an 1292, époque où fut ordonnée, par crainte d'incendie, la démolition des fournaises établies au Rialto et leur transfert à Murano où existaient déjà des verriers.

Afin de conserver avec un soin jaloux les secrets de la fabrication, le Sénat surveilla lui-même le commerce de la verrerie.

Nul doute que l'art du verre n'ait été importé d'Orient où dans l'antiquité il y avait des manufactures célèbres.

Dès le Xe siècle, par ordre de Pietro Orsolo, des mosaïstes vinrent à Venise et, du XIe au XIVe siècle, la mosaïque de verre est le fond de fabrication de Murano.

A Venise, comme dans l'antiquité, il y eut deux sortes de mosaïques : celle qui résulte de l'assemblage de pierres de diverses couleurs et celle composée d'émaux d'or, d'argent et de couleur. C'est naturellement cette seconde manière, employée pour couvrir les surfaces murales, qui se fabriqua à Murano.

Les émaux colorés sont formés des mêmes matières premières que le verre ordinaire, mais il vient s'y ajouter des substances minérales qui,

en même temps qu'une extrême solidité, apportent au verre la couleur. Quant aux émaux d'or et d'argent dont l'éclat est si vif à Saint-Marc, l'opération est plus compliquée. Sur une surface de verre épais ou d'émail, selon l'effet à rendre, on place une feuille du précieux métal qui s'y fixe sous l'action du feu, puis une mince lame de verre recouvre le tout. Les trois couches, entrant en fusion, forment un bloc homogène inaltérable.

De nos jours, les artistes verriers vénitiens sont fort habiles ; il serait à souhaiter qu'un goût plus moderne présidât au choix des motifs. Aucune peinture mieux que l'émail ne s'harmonise davantage avec l'architecture ; la mosaïque trouvera encore sa place dans les riches décorations, sa conservation est sans limite. Grâce à ce procédé, nous pouvons admirer les curieux spécimens de l'art primitif vénitien. De nos jours, surtout à Rome, on détourne cet art de sa véritable voie en lui demandant la reproduction de tableaux de maître. La tapisserie, mieux que la mosaïque, remplit cet office. Pour la mosaïque, il faut des compositions spéciales et simples dans les détails.

La mosaïque de marbre fut employée à Venise pour les dallages ; cependant, le tombeau du doge Vendramin, par Leopardi, est historié de gracieuse façon avec une ornementation en marbre ; toutefois il ne s'agit pas ici de petits cubes colorés, mais de découpages incrustés, genre qui se pratique encore en Italie.

Les ateliers de Murano, d'où sortirent tant d'émaux pour mosaïque, continuent de nos jours la tradition de la verrerie proprement dite, c'est-à-dire fabriquent le *verre soufflé*, spécial à Venise, qui offre une différence technique très marquée avec le verre coulé, moulé et taillé, imitant le cristal et que font d'autres pays.

A Murano, le verre est très léger et se plie aux exigences de l'habile ouvrier qui le façonne. Il est nécessaire d'avoir beaucoup d'ingéniosité et de caprice, en même temps qu'une prodigieuse dextérité, pour exécuter, au moyen de fusions partielles de courte durée, les jolis spécimens que nous connaissons. Un tube de métal et quelques pinces, voilà les outils du verrier, aussi est-ce avec une curiosité toujours aiguisée que l'on visite les ateliers de Murano.

Plusieurs façons de procéder existent, connues sous les noms de *filigrana*, *ritorti*, *lattacinio*, *fiamma*, *millefiori*, *calcididiona*, *ghiaccia*, noms italiens faciles à comprendre.

Certaines couleurs recherchées dans les verreries vénitiennes portent les noms de *girasole* (opale), *lattimo*, *rubino*, *alabastro*, *giallo d'oro*, *acqua marina*, etc.

Quoique la corporation des verriers remonte à l'année 1268, il reste peu d'exemplaires anciens de verreries, trop fragiles pour résister à un usage journalier. Ce sont les XVIe et XVIIe siècles qui fournissent aux collections les plus belles pièces ; il est à remarquer que les formes les plus anciennes ont un cachet arabe caractérisé et datent du XVe siècle. Il serait malaisé de traduire la légèreté, l'élégance et les harmonieuses couleurs



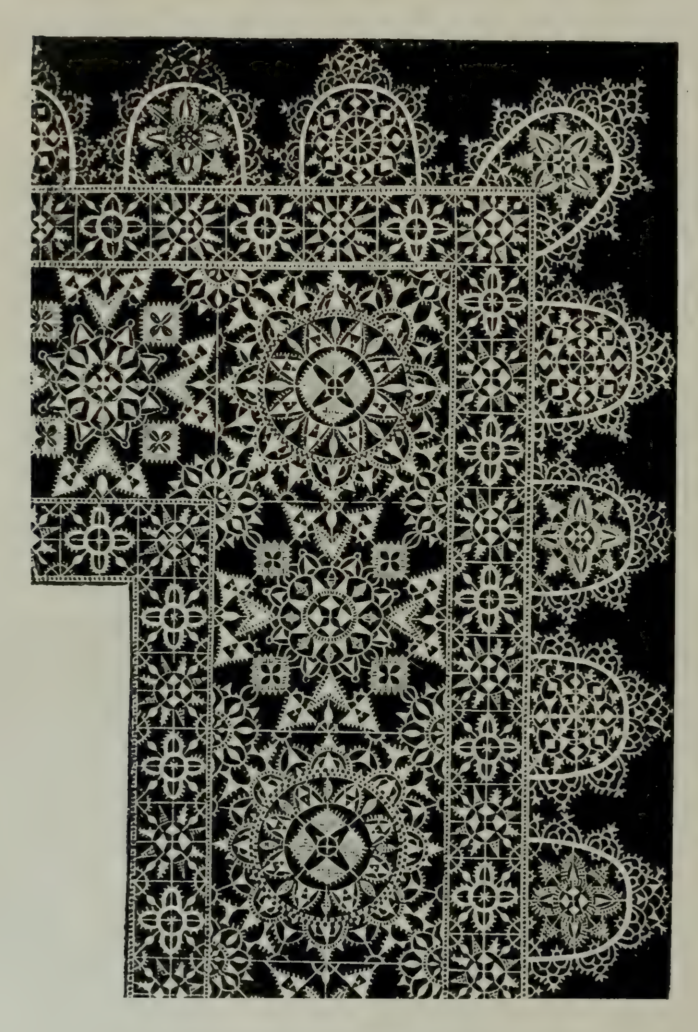
Verreries vénitiennes (XVIe siècle).

des verreries de Murano, leurs mille reflets sont aussi capricieux que leurs formes, mais leur fragilité n'a d'égale que la fraîcheur des fleurs.

Le luxe effréné des patriciennes engendra une industrie qui est encore florissante et dont le produit est fort goûté : la dentelle.

Les femmes du XVIe siècle furent les premières qui portèrent le *point* dit de Venise ; leur coquetterie et leur luxe furent tels et l'abus de la parure avait pris des proportions si exagérées que dès le XVe siècle des lois proscrivirent certains bijoux, les perles et plusieurs étoffes ; tout fut même prohibé, jusqu'aux dentelles. L'étalage de l'opulence ne fut toléré qu'à certains jours désignés d'avance. En ces jours inoubliés, c'était une débauche de magnificence. Alors les chevelures se blondissaient artificiellement au soleil, et non contente d'être peinte, teinte et parée ainsi qu'une châsse, la Vénitienne se haussait sur de hauts patins que cachait la hauteur des jupes. La démarche était si pénible qu'une femme ne pouvait avancer sans l'aide d'une camériste.

Quant aux dentelles, il s'en confectionnait de diverses sortes. Le véritable point se faisait à l'aiguille, ainsi que les reliefs, les fleurs et les brides, sans être soutenue par la toile ou *reticello*. Les noms donnés au XVIe siècle indiquent la façon du travail : *punto a reticello*, point à filet ; *tagliato*, coupé ; *tagliato a fogliami*, coupé en feuillages ; *amaglia quadra*, à mailles carrées, etc. Au XVIe et au XVIIe siècles, le *punto a fogliami* fut le plus usité.



Dentelle de Venise, par Elisabeth Catanea Parasole (1616).

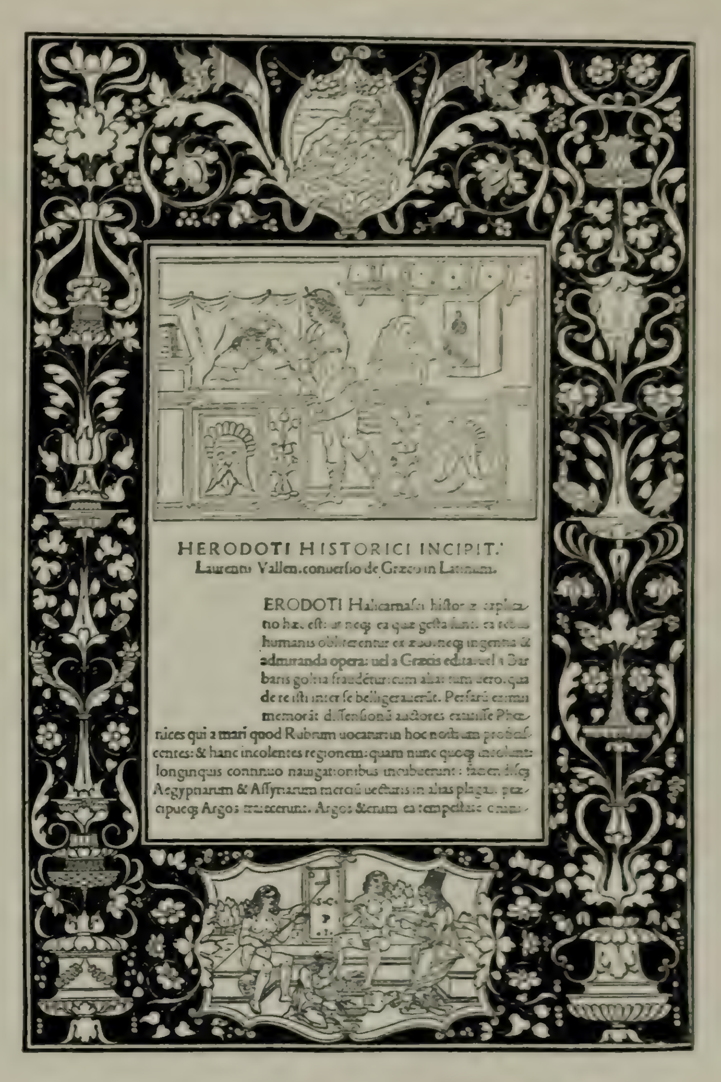
Le *point* de Venise fut imité à l'étranger, alors le Sénat promulgua des lois, interdisant à tout Vénitien de s'expatrier pour travailler au dehors. On rapporte que Richelieu fut mêlé à une histoire de dentelle.

Les artistes vénitiens composaient des broderies, ainsi Vecellio, La Pompe, 1557 ; Vinciolo, 1600 ; La Parasole, 1616. Les éventails de forme arabe sont de véritables œuvres d'art travaillés au *point coupé*. Ce sont encore les fraises vénitiennes faites au *point bourré* et le camail du Primier de Saint-Marc exécuté au *point à l'aiguille ;* des garnitures de corsage furent aussi travaillées au *point de rose*.

Nous ne saurions terminer l'étude même superficielle de Venise sans parler de la typographie vénitienne qui produisit des livres restés célèbres.

Le mouvement littéraire prodigieux de la Renaissance, qui eut lieu dans la Vénétie plus que partout ailleurs, produisit des résultats immédiats, car Venise aima les belles-lettres à l'égal des beaux-arts, jusqu'à montrer son parfait éclectisme en accueillant des littérateurs proscrits.

C'est des presses vénitiennes, au XVe siècle, que proviennent les premiers ouvrages imprimés en italien, ainsi que ceux écrits en grec. Les grecs schismatiques, qui ne furent pas exclus de Venise comme ils l'avaient été de Rome, devinrent assez nombreux pour qu'Alde Manuce, trouvant des collaborateurs, se décidât à fonder une imprimerie grecque à Venise. De 1495 à 1515, protégé par Isabelle d'Este, marquise de Mantoue, il édita les œuvres de Platon, d'Aristote, de Plutarque, d'Hérodote, de Thucydide, de Xénophon, de Sophocle, d'Aristophane, d'Athénée, de Dioscoride, etc., sans compter une foule de commentaires, d'ouvrages d'astronomie et autres.


HERODOTI HISTORICI INCIPIT.
Laurentii Vallen. conuersio de Graeco in Latinum.

ERODOTI Halicarnasei histor[illegible] no h[illegible] est: ut neq; ea quae gesta sunt [illegible] humanis obli[illegible] neq; ingentia & admiranda opera: uel a Graecis edita: uel a Barbaris gloria fraudentur: cum alia: tum [illegible] de re isti inter se belligerauerint. Persaru[m] [illegible] memoriae dissensionis auctores extitisse Phoenices qui a mari quod Rubrum uocatur: in hoc nostrum [illegible] centes: & hanc incolentes regionem: quam nunc quoq; [illegible] longinquis continuo nauigationibus incubuerunt: [illegible] Aegyptiarum & Assyriarum mercium [illegible] in alias plagas [illegible] cipueq; Argos [illegible]. Argos [illegible] ea tempestate [illegible]

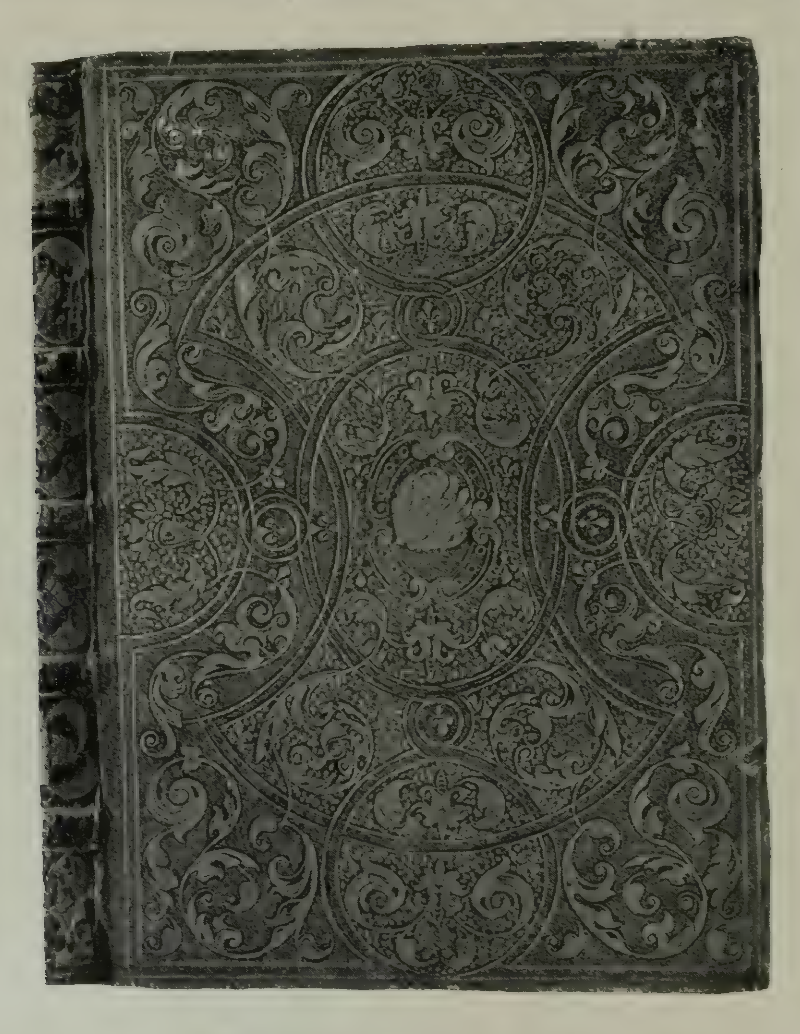
Page de l'« Hérodote de 1494 », imprimé à Venise, par les frères de Gregoriis.

On suppose cependant que la typographie fut importée à Venise par un typographe français, Nicolas Jenson que Louis XI 'avait envoyé à Mayence pour s'enquérir des procédés. Toutefois, le premier volume daté de 1469, est dû à Jean de Spire : les *Lettres familières de Cicéron*, de 120 feuillets. Quant à Jenson, il ne débuta que l'année suivante, mais ses livres sont supérieurs à ceux de Jean de Spire qui, après avoir imprimé l'*Histoire naturelle de Pline*, meurt la même année. Puis, ce fut le fameux *Décaméron* de Boccace, imprimé par Chr. Valdarfer, extrêmement recherché aujourd'hui. Enfin, de 1472 à 1500, on constate l'existence de 155 ateliers typographiques à Venise.

Malgré l'abondante production à laquelle se livraient les typographes, les calligraphes et les miniaturistes ne chômaient guère; les grands seigneurs et les papes, jaloux de posséder des œuvres uniques, se composaient

des bibliothèques, dont les principaux ouvrages, conservés dans les musées, témoignent du goût éclairé des anciens possesseurs.

Ce n'est guère qu'en 1480 que les graveurs sur bois apportèrent leur aide à la fabrication du livre. En 1494, ce fut un *Hérodote*, orné d'un frontispice et de lettres ornées, imprimé par les frères de Gregoriis.



Reliure vénitienne (XVI[e] siècle) [1].

Ensuite parurent les *Métamorphoses d'Ovide*, en 1497, par Giovanni Rosso. Deux années plus tard furent éditées les *Fables d'Ésope* et un *Térence* in-folio. Il ne faut pas oublier de citer le *Songe de Polyphile* d'Alde Manuce, paru la même année, ouvrage le plus connu de tous. Venise commit aussi la publication de l'ouvrage de l'Arétin, les *Postures*, avec gravures dues, dit-on, au burin de Marc-Antoine, d'après les compositions de Jules Romain, livre qui valut à leurs auteurs l'exil de Rome.

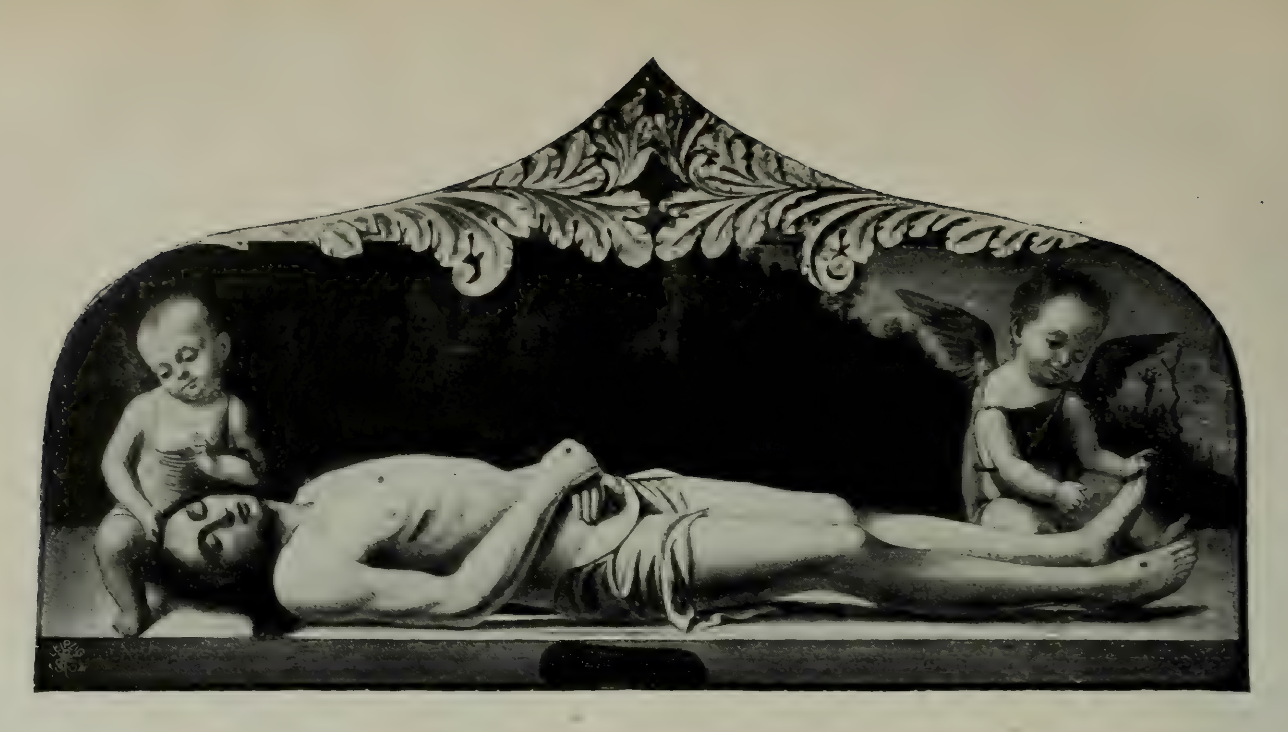
[1] Ce cliché est extrait de l'ouvrage très documenté *l'Art de l'Imprimerie à Venise pendant la Renaissance italienne* (Venise, Ferd. Ongania, éditeur).

Dire le nombre de missels, bréviaires et livres d'heures que Venise produisit serait fastidieux; il exista aussi des recueils imprimés reproduisant les dentelles et les broderies à la mode.

Un imprimeur célèbre fut aussi Ottaviano Petrucci qui porta à un haut degré de perfection l'art d'imprimer la musique (1498-1501).

Les imprimeurs de Venise exécutèrent de forts tirages : on compte jusqu'à trente-six éditions vénitiennes de l'*Altissimo Poeta* (œuvres du Dante) ainsi que 110 éditions du *Canzioniere* de Pétrarque et 191 éditions de l'*Orlando furioso*. Quant aux *classiques* latins, le nombre ne peut être relevé.

Pour les bibliophiles, il ne suffit pas qu'un livre soit bien imprimé, il doit avoir une belle couverture. Sous ce rapport, Venise peut donner satisfaction. Les plus belles reliures anciennes connues viennent de Venise, et il n'est pas de véritable collection qui n'ait ses reliures vénitiennes. Elles sont d'un style oriental très prononcé et rappellent les travaux de damasquine. Les plus curieuses sont de véritables ouvrages d'orfèvrerie et le trésor de Saint-Marc en possède de byzantines; on y voit aussi, entre autres, la reliure du bréviaire du cardinal Grimani, par Vittoria.



Basaiti. Le Christ mort (Académie).

BIBLIOGRAPHIE

Les arts industriels à Venise au moyen âge et à la Renaissance; notes par G. M. Urbani de Gheltof. Venise, 1885, traduction nouvelle par Alf. Cruvellié.

La vie privée à Venise, par Molmenti; 3 parties, 1895-1896 (Venise, Ongania, éditeur).

Carpaccio et son temps, par Molmenti (Venise, Ongania, éditeur).

L'art de l'Imprimerie à Venise pendant la Renaissance italienne (Venise, 1895, Ongania, éditeur).

Calli e Canali in Venezia. Collection de 100 planches (Venise, Ongania, éditeur),

L'architecture et la sculpture de la Renaissance, à Venise, par Pietro Paoletti, traduction de M. Le Monnier (Venise, Ongania, éditeur, 1899).

Le Trésor de la Basilique Saint-Marc, à Venise, par Emile Molinier (Venise, Ongania, éditeur, 1888).

Venise, ses arts décoratifs, ses musées et ses collections, par Emile Molinier (Paris, Librairie de l'art).

Les missels vénitiens, par le duc de Rivoli (Paris, Rotschild, éditeur).

L'Art de l'Imprimerie à Venise, par Lemonnier, 1897 (in-4°).

Un patricien de Venise au XVIe siècle, par Ch. Yriarte, Paris, Rotschild, éditeur).

Les Premiers Vénitiens, par Paul Flat (Paris, Laurens, éditeur).

Venise et les Vénitiens (Les médailleurs de la Renaissance, du XVe au XVIIe siècle, par Aloïs Heiss. (Paris, Rotschild, éditeur).

Venise, par Ch. Yriarte (Paris, Rotschild, éditeur).

Venedig, par Pauli (Leipzig, Seeman, éditeur).

TABLE DES ILLUSTRATIONS

TABLE DES MATIÈRES

ÉVREUX. IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY ET FILS


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C